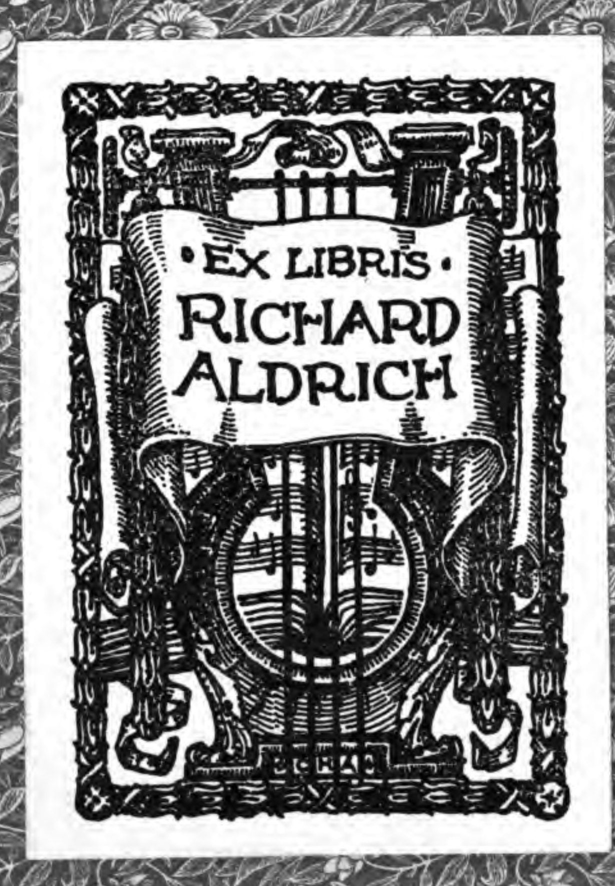
Opern-Abende

von

Max Kalbeck




· EX LIBRIS ·
RICHARD
ALDRICH





Schubert.

Opern-Abende.

Beiträge zur Geschichte und Kritik der Oper

von

Max Kalbeck.

Mit 16 Vollbildern in Autotypie.

Erster Band:

Deutsche Opern.

Mit 9 Portraits.



Berlin 1898.

›Harmonie‹
Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst.



Opern-Abende.

Beiträge zur Geschichte und Kritik der Oper

von

Max Kalbeck.

—◇ Mit 16 Vollbildern in Autotypie. ◇—

Erster Band:

Deutsche Opern.

Mit 9 Portraits.



Berlin 1898.

›Harmonie‹
Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst.

Julie,

der treuen Gefährtin meiner musikalischen Freuden und Leiden,

in

alter Liebe.

Inhalt des ersten Bandes.

Abtheilung A.

Deutsche Opern.

Vorwort.

„Opern-Abende“ ist dieses Buch benannt, weil fast alle darin enthaltenen Aufsätze den Abenden, die der Verfasser als Kritiker im Hause der ruhmreichen Wiener Hofoper zugebracht hat, ihr Entstehen verdanken. Der geneigte Leser findet in ihnen den Niederschlag unmittelbar empfangener Impressionen, das Ergebniß vieljähriger Beobachtungen und Erfahrungen; zugleich aber wolle er sie auch für den Ausdruck einer durch theoretische und praktische Studien gewonnenen künstlerischen Ueberzeugung, für das Resultat einer bestimmten ästhetischen Grundansicht gelten lassen.

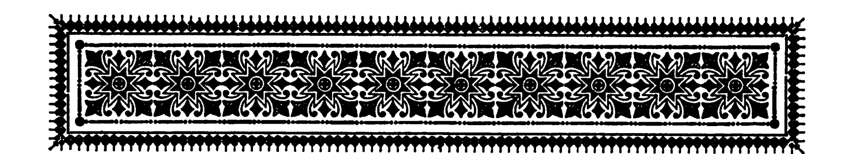
Dem Verfasser schwebte von jeher das Ideal eines Kunstwerkes vor, das den vollkommenen Ausgleich lyrisch-dramatischer Poesie und Musik in sich schließt. Das göttliche Bild thront, nur den begnadeten Augen des Hohenpriesters sichtbar, verhüllt hinter dem Altar, auf dem wir dienenden Brüder opfern. Doch manchmal lüftet sich der Vorhang; die Sternenblicke der Göttin leuchten aus dem Rauchgewölk hervor, und ihre erhabene Gestalt erscheint in dämmernden Umrissen, angeglüht vom Scheine des Feuers, das die ihr geweihten Opfer verzehrt.

Bad Schmecks i. Ungarn,
den 16. August 1898.

Max Kalbeck.

A.

Deutsche Opern.



„Orpheus."

Von Christoph Gluck.

(1882.)

„Rede mir nicht vom Tod ein Trostwort!" Als Odysseus an den Quellen des Okeanos zum Eingang in die Unterwelt kam und mit frischem Opferblute die Seelen der Abgeschiedenen beschwor, beneidete er den Achill um die ruhmreiche Erfüllung seines unsterblichen Loses. Der göttliche Pelide erwiderte ihm höchst niedergeschlagen, lieber wollte er als Tagelöhner eines armen Mannes den Acker bestellen, als ein König im Reiche der Schatten sein. Eine ähnliche traurige Antwort hat der Ritter Gluck Denen gegeben, die seinen glänzenden Schatten aus der kimmerischen Nacht der Vergessenheit vor das Lampenlicht citirten. Besser der armseligste Operettenmacher der Gegenwart sein, als der größte Dramatiker der Vergangenheit! Was irgend eine neue modische Albernheit im Stande gewesen wäre, sollte einem der erhabensten und herrlichsten Meisterwerke der Kunst versagt bleiben. Verhehlen wir uns die betrübende und beschämende Thatsache nicht: „Orpheus" ist im Hofoperntheater beinahe durchgefallen, so kühl aufgenommen worden wie das mittelmäßige Machwerk eines unreifen Stümpers;*) derselbe „Orpheus", der am 5. Oktober 1762 im Theater nächst der Hofburg zum ersten Male auf die Bretter kam und einen Sturm von Enthusiasmus erregte, derselbe „Orpheus", der das Morgenroth eines neuen Tages am Himmel der Kunst aufleuchten ließ und seinen Triumphzug durch die ganze zivilisirte Welt hielt, derselbe „Orpheus", der im Jahre 1859, als die Viardot im Théâtre Lyrique die Titelrolle sang, Paris wieder und wieder entzückte, derselbe „Orpheus", der auch heute noch eine stolze Zierde aller namhaften, von künstlerischem Geiste geleiteten Opernbühnen bildet. Erklären läßt sich dieser seltsame Vorfall

*) Die Oper hat sich später im Repertoire eingebürgert.

nur dadurch, daß bei der Zerfahrenheit, welche lange Zeit an der hiesigen Oper geherrscht, bei der Bereitwilligkeit, mit der man, um des materiellen Erfolges sicher zu sein, der Zerstreuungssucht und Gedankenlosigkeit der Menge geschmeichelt, der Sinn für ernste und weihevolle Gegenstände der Kunst allmählich verloren gegangen ist. So lange die Rücksicht auf die Kasse der oberste Gesichtspunkt für die Direktion war, konnte natürlicherweise von Werken, die sich nicht nach dem gemeinen Theater-Kurse bewerthen lassen, keine Rede sein. Schlimm genug, daß gerade diejenige Oper Glucks, mit welcher der Komponist in Wien seine reformatorische That von epochemachender Bedeutung vollbracht, als Novität angekündigt werden mußte. Gegen solche ehrwürdige Novitäten richtet sich dann immer ein nicht unberechtigtes Vorurtheil. Der Laie fragt sich: Was kann mir Gutes von einer Sache kommen, um welche sich hundert Jahre hindurch kein Mensch bekümmert hat? und verzichtet von vornherein auf den zweifelhaften Genuß. Diesen Zweifeln aber sei die Versicherung entgegengehalten, daß nicht Pietätsgründe oder antiquarische Liebhabereien zur Wiederbelebung der alten Oper geführt haben, sondern die hoffnungsfrohe Zuversicht, einen ungehobenen musikalischen Schatz zum Gebrauche aller Welt in klingendes Gold ausgemünzt zu sehen.

Gluck hatte, bevor er den „Orpheus“ komponirte, beinahe ein Menschenalter zurückgelegt; er stand vor der Schwelle der Fünfzig. Von seinem bisherigen künstlerischen Streben fühlte er sich nicht befriedigt, trotzdem seine vielen italienischen Opern ihm Anerkennung genug eingebracht hatten. Was er ahnte, suchte und wollte, war etwas Höheres als alles vor und von ihm Erreichte. Er träumte von einer idealen Oper, von einem Drama in Tönen, in welchem Wort und Musik, zu unlösbarem Bunde vereinigt, sich der dichterischen Handlung als dem höheren Dritten unterordnen sollten. Die Gestalten der klassischen Tragödie sahen ihn wie die griechischen und römischen Marmorbilder mit sternlosen Augen an, als flehten sie zu ihm, er möge ihrem starren Blicke belebenden Glanz, ihrer typischen Gebundenheit individuelle Freiheit, ihrem schönen Körper eine schöne Seele geben. In Raniero di Calzabigi fand der Künstler unerwartet einen Gesinnungsgenossen, der vermöge seiner ästhetischen und philologischen Studien (er hatte den Metastasio neu herausgegeben) ganz dazu geeignet schien, die Pläne des Freundes verwirklichen zu helfen. Die Sage von Orpheus und Eurydike, an welcher schon Meister der letzten drei Jahrhunderte sich versucht hatten, bot den erwünschten Stoff, und Calzabigi verarbeitete diesen zu einem lyrischen Drama, welches dem Komponisten erlaubte, von seinen Mitteln den freiesten Gebrauch zu machen, zugleich aber auch den heilsamen Zwang einer streng in sich abgeschlossenen einheitlichen Form ihm auf-

erlegte. Gluck's Neuerungen scheinen uns heute so selbstverständlich, natürlich und unumgänglich, daß wir sie kaum bemerken würden, könnten wir ihre Kraft nicht an den Produkten der damaligen Zeit messen und erproben. Wie er den Chor als vollberechtigten Träger und Leiter der Handlung einführt, wie er das Recitativ von der monotonen Weise des bedeutungslosen Sprechgesanges mit indifferenter Begleitung emanzipirt, wie er an Stelle der musikalischen Illustrirung von Haupt- und Staats-aktionen die Charakteristik leidenschaftlicher Gefühlszustände treten läßt, wie er das Orchester zur selbstthätigen, einen integrirenden Bestandtheil des Ganzen bildenden Kraft erhebt — das Alles ist der modernen Kunst längst geläufig geworden. Im „Orpheus" aber gewinnt die mit der sinn-vollen und zweckentsprechenden Verwendung der geeigneten Mittel erzielte Wirkung der dramatischen Wahrheit zum ersten Male volles Leben. „Orpheus" ist die erste dramatische Oper; dem Drama jedoch fehlt es an einem tragischen Konflikt. Um äußerlich eine den ausgespannten Rahmen füllende Handlung herzustellen, hat Calzabigi, der Verfasser des Textes, eine Aenderung der griechischen Mythe vorgenommen, durch welche diese viel von ihrer tieferen Bedeutung einbüßen sollte, ohne daß die Oper dadurch wesentlich gefördert worden wäre. Die mythische Gestalt des thrakischen Sängers ist nichts als die Personifikation des Doppelgedankens: Liebe überwindet den Tod, und Kunst verleiht Unsterblichkeit. Orpheus rührt durch die Gewalt seiner Sehnsucht den düsteren Hades und erweckt mit seinem Gesange die Geliebte zu neuem Dasein. Die Mächte des Todes und die Schauer der Vernichtung überwältigen Eurydike in dem Augenblicke wieder, da der Sänger sich nach ihr umwendet, und diesmal hat er sie für immer verloren. In diesem Vorgange erkennen wir ein tiefsinniges Symbol. Dem Künstler zerrinnt sein Ideal, sobald er es zu erfassen trachtet; das Unberührbare, ewig Entfliehende und nie zu Erreichende lebt allein unsterblich in seinen Werken. Dadurch, daß Eros in Calzabigis „Orpheus" die Eurydike zum zweiten Male in's Leben zurück-ruft und sie im Tempel der Aphrodite mit dem Gatten wieder vereint, sinkt das Ganze zu einem leeren Spiele herab. Für eine Person, die zweimal stirbt, um zweimal wieder lebendig zu werden, interessiren wir uns nicht, und der Dichter hätte besser gethan, seine Eurydike ein- für allemal entweder todt oder lebendig der poetischen Gerechtigkeit zu über-liefern. Hiermit wäre zugleich der empfindlichsten Schwäche der Oper abgeholfen. Ihren dritten Akt, welcher außer der berühmten Arie in C-dur keine hervorragenden musikalischen Schönheiten enthält, schleppt sie nur als ermüdendes Anhängsel mit sich. Allerdings würde durch eine so gewaltsame Kürzung die Figur der Eurydike zur Statistin degradirt werden; aber ihr Charakter hebt sie so wie so nicht viel über

eine solche hinaus. „Orpheus“ ist ein Monodram wie Byrons „Manfred“, und die Eurydike spielt ungefähr dieselbe Rolle wie dort die Astarte.

Für die Aufführung der Oper lagen zwei verschiedene Ausgaben vor: die italienische, erste, welche Gluck in Wien geschrieben, und die französische, zweite, die er für die Pariser Aufführung des Jahres 1774 mit Zugrundelegung der italienischen abgefaßt hat. Beide haben ihre Vorzüge und Nachtheile, und es kam darauf an, die ersteren zu vereinigen und die letzteren auszuscheiden. Hector Berlioz, der begeisterte und edle Vorkämpfer der klassischen Musik in Frankreich, restituirte die Titelpartie, die, ursprünglich von dem Kastraten Gaetano Guadagni gesungen, von Gluck für den Tenoristen Le Gros transponirt wurde, und fügte der italienischen zweiaktigen Partitur die mannigfaltigen Bereicherungen und Verbesserungen der späteren dreiaktigen Bearbeitung hinzu.*) Orpheus blieb der Altstimme, für die er ursprünglich komponirt worden war, erhalten, und die Viardot-Garcia belebte die ideale Gestalt mit dem Feuer ihrer Künstlerseele. Bei der gegenwärtigen Wiener Aufführung hat man sich eine eigene Einrichtung des Werkes zurechtgelegt, die von der kombinirten Pariser Ausgabe nicht minder abweicht als von der ersten Original-Partitur. Leider sind neben einer großen Anzahl veralteter, mit Recht gestrichener Balletnummern, sowie der interpolirten Bertonischen Koloratur-Arie auch einige werthvolle Stücke weggefallen, die wir zu den schönsten Theilen des Werkes rechnen. So vor Allem im zweiten Akte die der Eurydike oder einem verklärten Schatten in den Mund gegebene Arie mit Chor: „Cet asile aimable et tranquille“, sodann die erste Arie des Eros: „Si les doux accords de sa lyre“, ferner im zweiten Duett des dritten Aktes die Stimme des Orpheus und endlich Alles, was auf den D-dur-Chor „L'amour triomphe“ an Solo- und Ensemble-Sätzen folgt, so daß die Oper anstatt in E nun in D schließt. Im Uebrigen war nichts verabsäumt, was zum Wohlgelingen des Werkes beitragen konnte. Die Künste der Regie wetteiferten mit denen der Solistinnen, des Chores und des Orchesters; in der ganzen Aufführung machte der Pulsschlag einer feinfühligen Künstlerseele sich bemerkbar.

Wenn wir die einzelnen Szenen noch einmal im Geiste vorüberziehen lassen, so tritt uns eine Reihe unvergleichlich schöner Bilder entgegen, die sich mit unauslöschlichen Zügen in unser Gedächtniß eingeprägt haben. Gleich mit den ersten feierlichen Klängen des Trauerchors, welcher die

---

*) Nach seinem Vorgange hat A. Dörffel eine dritte Ausgabe der Partitur veranstaltet, die den „Orfeo“ mit dem „Orphée“ im Berliozschen Sinne verschmilzt. — Eine neue, von Max Kalbeck besorgte Bearbeitung der Oper ist bei Breitkopf u. Härtel erschienen.



Oper eröffnet, fühlen wir uns in ein ideales Reich versetzt, das nicht von dieser Welt ist. Mitten in einem träumerischen Gefilde erhebt sich das Grabmal Eurydikens; die schattigen Wipfel und das fern vorüberrollende blaue Meer vermischen ihre heiligen Stimmen mit dem Klagegesange, der die Entschlafene beweint. In regungsloser Trauer verharren die Gespielen und Freunde des Orpheus, während er selbst, von Schmerzen aufgelöst, an den Stufen des Sarkophages hingesunken ist. Rosen fallen auf das Grab der schönen Schläferin; in rhythmischem Wandel schreiten weißgekleidete Jungfrauen mit goldenen Kannen vorüber und spenden das Todtenopfer. Wieder erhebt der Chor seine dumpfe Klage und läßt den trauernden Gatten mit seinem Gram allein. Aus der großen Monodie der folgenden Szene, die sich kunstvoll zergliedert, klingen alle Schauer der Einsamkeit. Traurig-süß giebt das lauschende Echo, welches an den Hügeln des Gestades träumt, den geliebten Namen zurück, und immer wieder erneuern sich die Klagen des Verlassenen. Wie ergreifend ist diese dreimalige, von Recitativen unterbrochene Wiederkehr der in milde Wehmuth getauchten F-dur-Arie! Sie versöhnt und beschwichtigt das zerrissene Herz, das mit wollüstiger Grausamkeit in seinen Wunden wühlt. Eros erscheint und richtet den Verzweifelten auf; mit dem Zauber seines Gesanges, der die Felsen und Bäume des Waldes, die Götter und Menschen bewegt, soll Orpheus die Unterirdischen erweichen, daß sie das Unerhörte, nie Erlebte thun und die Todte der Oberwelt zurückerstatten. Dreimal, immer um einen Ton in die Höhe steigend, klopfen markerschütternde Fanfaren an die Pforten des Hades, und eine gähnende Kluft thut sich auf, in welcher es von dunklen Ungestalten wimmelt. Ein schwach glühender Feuerschein gießt sein unbestimmtes Licht über die wie trübe Wellen eines zähen schlammigen Gewässers auf- und untertauchenden Köpfe der Verdammten, deren Zahl das ängstliche Zwielicht verhundertfacht. Die Erinnyen schütteln ihre Schlangenhäupter und schwingen rothe Fackeln, und gewitterdrohend braust in hohlen Oktaven ihr grimmiger Fageruf dem Sterblichen entgegen, der es gewagt hat, die eherne Schwelle der ewigen Verdammniß zu überschreiten. Wie Mondlicht in verfinsterte Abgründe, fällt sein von Harfen begleitetes, um Erbarmung und Mitleid flehendes Lied in die schwarze Nacht; mit dem Posaunenton des jüngsten Gerichts schleudern die Furchtbaren ihm ihr vernichtendes Nein! zu; inniger und dringender bittet der Ruf des Unglücklichen, bis die Erinnyen endlich, von nie gekanntem Mitgefühle überwunden, ihm die Bahn frei machen und den Eintritt in das Elysion gewähren. Während dichtes Gewölk die Scene erfüllt, tobt im Orchester der mit Blitz und Donner spielende Furientanz. Wie Großes wird da mit den geringsten Mitteln erreicht! Im leisesten Pianissimo

verhallt der rasende Orchestersturm, und eine lichtumflossene Musik von überirdischer Klarheit und Süßigkeit führt den entrückten Geist in die Gefilde der Seligen. In diesem kleinen, menuettartigen Tonstück ist die ganze Sehnsucht einer beladenen, nach Ruhe lechzenden Menschenseele eingeschlossen, und haben wir bei dem Furientanze an Schillers Eumeniden in den Kranichen des Ibykus gedacht, so fällt uns hier Hölderlin-Hyperions Schicksalslied ein. Sonnig, ätherisch und seligsten Genügens voll, gleiten die schmelzenden Terzen und Sexten dahin, eine stimmungstreue Untermalung der göttlichen Landschaft, die sich vor uns hinbreitet wie ein schwebender Garten des Paradieses. Ueber Asphodelosmatten auf weichem Boden wallen die Verklärten dahin, glänzende Heldengestalten, still lächelnde Frauen und Jungfrauen, von weichen Blumenlüften leicht bewegt. Geblendet und hingerissen begrüßt Orpheus das blühende Eiland, dessen Reize auszumalen das Orchester nicht müde wird. Die Chöre der Seligen unterbrechen verheißend und gewährend die Ausrufe seiner Wonne, und endlich schwebt die Geliebte dem theuren Freunde, dem treuen Gatten entgegen. Für uns ist die Oper hier zu Ende.

„Alceste."

Von Christoph Gluck.

(1885.)

Hatte Gluck mit „Orpheus" sein großes reformatorisches Werk begonnen, welches die entartete und verwälschte Opernbühne zur reinen Höhe eines idealen musikalisch-dramatischen Schauplatzes erheben sollte, so erfreute sich die fünf Jahre später nachfolgende „Alceste" schon eines gesicherten Besitzes. Wie eine Königin, welche die Herrschaft über ein ihr widerrechtlich verweigertes, neu erobertes Reich antritt, hält sie stolz und siegesfroh unter wehenden Fahnen und klingendem Spiel ihren Einzug und nimmt die Huldigungen ihrer Getreuen selbstbewußt entgegen. Eine bedeutungsvollere Thronrede hätte die junge Herrscherin der musikalischen Bühne nicht sprechen können, als das vielberufene, ewig denkwürdige Vorwort, mit welchem Gluck die 1769 in Wien erschienene (italienische) Partitur der „Alceste" dem Großherzog Leopold von Toscana zugeeignet hat. Diese in gedrungenem Lapidarstyl abgefaßte Widmungsschrift behauptet bis auf den heutigen Tag ihr kanonisches Ansehen, sie ist das oberste Gesetz des Künstlers geblieben, von dem er in der Hauptsache nicht wieder abgewichen ist, wenn auch spätere Erfahrungen ihn veranlaßten, den Bestimmungen seines ästhetischen Kodex einige ergänzende Novellen hinzuzufügen. Kein Kasuist kann etwas daran ändern. Die

monumentalen Sätze, welche entweder mit einem energischen „Non ho“ oder einem assertorischen „Ho“ beginnen, erlauben nicht die geringste Mißdeutung, noch Verdrehung. Er habe, sagt Gluck, alle die lächerlichen Unsitten abgeschafft, welche der Eitelkeit der Sänger schmeicheln und das erhabenste Schauspiel zur plattesten Farce herabwürdigen. Das „vero ufficio“ der Musik sei: die Dichtung zu unterstützen, die Gefühle der handelnden Personen zu erhöhen, die Situationen zu beleben, ohne die Aktion zu unterbrechen oder zu zerstören. Er habe nicht dem Sänger zu Gefallen das Feuer des Schauspielers dämpfen wollen, er verurtheile jenen nicht eines windigen Ritornells wegen zum Schweigen, aber er erlaube ihm auch nicht, inmitten der Rede auf einem ihm bequemen Vokal auszuruhen, um mit unpassenden Passagen und Schnörkeleien zu glänzen. Er habe nicht, nur um die hergebrachte Schablone der Arie zu schonen, einen Theil, der vielleicht gerade der leidenschaftlichste und wichtigste ist, zu Gunsten der üblichen Ordnung vernachlässigt oder an einer sinnwidrigen Stelle den Schluß gemacht, damit etwa der Sänger seine Fertigkeit im Variiren oder Kadenziren beweisen könne. Von der Ouverture verlangt Gluck, daß sie den Zuhörer auf den Geist der Handlung vorbereite und ihm gewissermaßen einen Begriff von dem Inhalt des folgenden Stückes gebe. Was die in Bewegung zu setzenden Mittel anbetrifft, so solle die Instrumentirung sich genau nach dem Charakter des Dargestellten richten. „Una bèlla semplicità“ halte er dabei für besonders erstrebenswerth; mit Schwierigkeiten zu prunken und auf Kosten der Klarheit tiefsinnig zu scheinen, sei seine Sache nicht. Lieber opfere er eine neue oder besondere Erfindung („la scoperta di qualche nuovità“) der natürlichen Schicklichkeit des Ausdrucks. „Ecco i miei principi!“

Es kann wahrhaftig nicht schaden, an diese klassischen Grundsätze zu erinnern. Denn obwohl die Kunst inzwischen um hundert Jahre älter geworden ist, soll es doch noch immer hochmögende, überaus weise Leute geben, die von derartigen, Jedermann einleuchtenden Prinzipien nichts wissen oder wissen wollen, vielleicht weil sie ihnen gar nicht in ihren Kram passen. In der nämlichen Vorrede rühmt Gluck seinem Textdichter Calzabigi nach, daß er „alle blühenden Schilderungen, alle unnützen Bilder, alle kalten und wortreichen Sittensprüche durch kräftige Leidenschaften und anziehende Situationen, durch die Sprache des Herzens und eine stets abwechselnde Handlung ersetzt habe“. In dieses Lob des Librettisten — er ist derselbe, der den „Orpheus“ verfaßt hat — stimmen wir nicht unbedingt ein, ohne deshalb seine hervorragenden Verdienste zu verkennen. Wer die der Oper zu Grunde gelegte „Alceste“ des Euripides liest, wird erstaunen, wenn er sieht, mit welcher Geschicklichkeit Calzabigi es verstanden hat, den widerspenstigen, gänzlich in hellenischer

Art und Sitte befangenen Stoff zu bearbeiten und einem ganz anderen Geschmacke mundgerecht zu machen. Das antike Drama würde den modernen Zuschauer, der naiv zu sehen und zu genießen kommt, völlig aus dem Häuschen bringen. Bei Euripides weiß der zum Tode erkrankte Admetos, daß seine Gattin Alceste, dem Orakel des Apollo zufolge, sich für ihn aufopfern und an seiner Stelle den Unterirdischen sich dahingeben will. Er nimmt das Opfer ohne Bedenken an und zeigt sich mit der Wendung der Dinge, so weit sie nicht sein augenblickliches Wohlbefinden gefährden, durchaus einverstanden. Freilich wäre es ihm erwünschter gewesen, wenn irgend ein Anderer den Tod für ihn hätte erleiden wollen; denn er liebt seine Gattin und verspricht ihr in einer rührenden Abschiedsszene Treue über das Grab hinaus. Da indessen sonst ein freiwilliger Ersatzmann nicht zu finden war, so verhüllt er sich traurig in seinen Mantel und befiehlt die Mutter seiner Kinder fromm ihrem dunklen Schicksal. Damit nicht genug, macht Admetos seinem alten Vater Pheres, der Weihegeschenke zu den Exequien darbringt, die heftigsten Vorwürfe, daß er ihm den Schmerz nicht erspart und einem „fremden Weibe" die Ehre, für ihn zu sterben, ruhig überlassen habe, anstatt — sich selber auf die Bahre hinzulegen. Pheres hat sein Leben genossen, er ist alt genug geworden, um an den Tod zu denken, der ihn doch bald ereilen wird, warum zögert er also, die vortreffliche Gelegenheit zu benützen, warum stirbt er nicht für den Sohn und überhebt ihn der Klage um sein verlornes Weib? So denkt Admet, und so sagt er auch dem überraschten Vater ruhig ins Gesicht. Wir sind empört über diese unglaubliche Rohheit und Schamlosigkeit; wir begreifen weder den Helden noch seinen Dichter. Aber wir vergessen, daß in diesem unerhörten Vorgange für das natürliche Gefühl des griechischen Theaterbesuchers nichts lag, was ihn unversöhnlich mit seinem Tragiker hätte entzweien müssen. Dem Griechen war der Mann, zumal der Herrscher wichtiger und werthvoller als das Weib; Admetos brachte seinem Volke ein größeres Opfer, indem er in den Sühnungstod Alcestens willigte, als wenn er diesen verhindert und sich selbst getödtet hätte. Der Gott wollte vielleicht ebenso die Liebe des Vaters erproben, wie er das Herz der Gattin prüfte. Wäre es nicht im Sinne der weise waltenden und aufrichtigen Natur besser gewesen, wenn der müde und unnütze Greis gestorben, die blühende Gattin aber, die das begründetste Recht zu leben hatte, dem liebenden Gemahl, die treue Mutter ihren Kindern erhalten geblieben wäre? Und ist es nicht menschlich, daß ein verzweifelter Admet diesen finsteren Gedanken faßt, nicht poetisch, daß der Dichter, der ihn darüber ertappt, ihn nöthigt, sich unumwunden auszusprechen? Wozu hätte auch Euripides das Zwiegespräch zwischen Thanatos und Apollo

als Prolog der Tragödie vorangestellt, wenn er nicht von Anfang an den Zuschauer darüber beruhigend hätte aufklären wollen, daß Alceste zuletzt von Herkules gerettet wird! Der Dichter ist seiner Kunst so sicher, daß er, ohne sich Abbruch zu thun, aus der Schule schwatzen darf. Man wird Admet entschuldigen, weil man weiß, daß Alceste zum Leben wiederkehrt, und obgleich man es weiß, wird man doch für sie zittern und um sie trauern. Auch kam es Euripides darauf an, ein Beispiel mehr der unerschütterlichen Gastfreundschaft als der Gattentreue zu geben. Daß Admetos trotz seiner bedrängten Umstände den bei ihm vorsprechenden Herkules in sein Haus zieht und rücksichtsvoll Alles von ihm entfernt, was die frohe Laune des Gastes stören könnte, rechnet der Grieche ihm zu hohem Ruhm an, und der liberale Hauswirth, der den Fremden heiter tafeln und zechen läßt, empfängt dann zum Danke dafür die von Herkules dem Thanatos entrissene Gattin.

In der von Calzabigi modernisirten „Alceste" fehlen die Elemente, welche ein verfeinertes Empfinden stören könnten. Der Schwerpunkt des Stückes ist mit Recht auf den Opfertod der Königin gelegt worden, diese selbst aber tritt dafür so weit in den Vordergrund des Interesses, daß die übrigen Figuren jede eigenthümliche Bedeutung verlieren. Neben der übergewaltigen Heroine vermag kein Admet sich zu behaupten, und würde er zehnmal des auf ihm lastenden Vorwurfs der Unmännlichkeit enthoben. Viel scheint dadurch gewonnen, daß die Genesung des Königs in glücklicher Ahnungslosigkeit des Erkrankten vor sich geht. Erst als er, wiederhergestellt (im zweiten Akt), die Szene betritt, erfährt er den Spruch des Orakels und die an seine Heilung geknüpfte furchtbare Bedingung. Alceste sucht vergebens ihren Schmerz zu verbergen und muß dem Gatten endlich den Preis nennen, um welchen sie ihn gerettet hat. Admet nimmt einen heroischen Anlauf: er betheuert, das Opfer zurückweisen und lieber vereint mit der Gattin sterben als ohne sie weiterleben zu wollen. Und doch ist gar nichts mit diesem Entschlusse gethan. Denn die einzige Möglichkeit, ihn auszuführen, versagt dem Dichter ihre Mitwirkung. Admet müßte sich vor unseren Augen in sein Schwert stürzen, wenn wir an den Ernst seiner Worte glauben sollten. Was thut er an dessen Statt? Er geht in heller Verzweiflung ab, und wir können darauf schwören, daß er wiederkommen wird. Er kommt auch wieder, um aufs Neue zu betheuern und zu verzweifeln. Das Unglück des Dramas will es, daß das Verhängniß in ihm zögert und zaudert. Eine Wolke hängt über den Häuptern der Bedrohten, aus welcher kein Blitzstrahl fährt. Sie müssen ihren Tod in der Qual ihrer Seele sich verdienen, ihn sorgsam abwarten, bis es ihm gefällig sein wird, zu kommen, ihn irgendwo aufsuchen, wo sie nicht sicher sind, ihn zu treffen, kurz, sie schweben unge-

fähr in derselben ungewissen Lage, in der wir Alle ohne Ausnahme uns täglich und stündlich befinden. Ein Orakel, das am Morgen sagt: warte bis zum Abend, dann wirst du sterben! statuirt keinen tragischen Konflikt. Euripides wußte wohl, warum er mit seiner Alceste kurzen Prozeß machte und den Kampf zwischen Herkules und den Mächten des Hades hinter die Szene verlegte. Drei Akte hindurch auf die vom Beginn der Handlung an beschlossene Entscheidung warten zu müssen, ohne daß eine belangreiche Wendung im Laufe der Begebenheiten einträte, ist eine harte Zumuthung für den Zuschauer. Daher hat Baron Grimm nicht so ganz Unrecht, wenn er in seiner „Correspondence" von dem Text der „Alceste" ironisch bemerkt: „Dieses Gedicht ist mit solcher Geschicklichkeit angelegt, daß die Theilnahme in bewunderungswürdiger Stufenfolge vom ersten Auftritte bis zum letzten abnimmt." Gleich dem „Orpheus" ist die „Alceste" ein Monodram geworden, das die knappe und bewegte Handlung mit einem breiten und langsam sich entrollenden Seelengemälde vertauscht hat. In der unzertrennlichen Vereinigung mit Glucks erhabener Musik entfaltet die Dichtung eine Fülle erlesener Vorzüge, die wir anderweitig bei unseren gedankenarmen und gemüthsleeren Librettisten vergebens suchen würden.

Zwei verschiedene Partituren empfahlen sich zum Gebrauche: die schon erwähnte Wiener mit italienischem und die für die Pariser Première (1776) geschriebene mit französischem Texte. Von einer Wahl zwischen beiden kann die Rede weiter nicht sein, da Gluck selbst die bezügliche Entscheidung getroffen hat. Die französische Partitur enthält die Oper in völlig veränderter Fassung. Gluck unterzog das Werk in Paris einer sorgfältigen Bearbeitung, bei welcher es an Leben und Farbe zweifellos gewonnen hat, ohne von seiner ursprünglichen Schönheit etwas zu verlieren. Nur die blinde Voreingenommenheit des Gluck-Biographen Marx vermochte mit großem Aplomb für die Wiener Partitur einzustehen. Bedenklich allein erscheint uns in der französischen „Alceste" die Szene mit Herkules. Gluck mußte, wie Berlioz auf Grund älterer Journalnachrichten erzählt, plötzlich von Paris abreisen, weil ihm in Wien seine zärtlich geliebte Nichte gestorben war. Hinter seinem Rücken hätte dann du Rollet, der Uebersetzer des italienischen Textes, die neue Rolle in die Oper eingeschoben; die zopfige Musik der Herkules-Arie soll von dem nachmals berühmt gewordenen Gossec herrühren. Ob die Sache sich thatsächlich so verhält, ist eine andere Frage. Auffällig und in hohem Grade unwahrscheinlich ist, daß Gluck die Partie des Herkules, welche nichts weniger als eine Bereicherung seiner Oper bedeutet, anstandslos in die gedruckte Ausgabe seiner „Alceste" aufgenommen haben soll. Berlioz spricht, wohl im Anschluß an seine nicht näher bezeichnete

Quelle, von Gossec als von einem jungen französischen Musiker. Auch das klingt befremdlich. Denn Gossec, der 1734 geboren ist, war damals schon zweiundvierzig Jahre alt, also kein Jüngling mehr. Wie dem auch sei, jedenfalls wäre es zu billigen gewesen, wenn dem ungeschlachten Alciden seine Arbeit erlassen und der ursprüngliche Schluß der Oper in integrum restituirt worden wäre. Admetos, dem die gespenstischen Diener des Thanatos sein klagendes Weib aus den Armen reißen, ohne von seinem Anerbieten, ihn mitzunehmen, Gebrauch zu machen, spielt ohnehin eine jämmerliche Rolle. Fehlt es ihm denn an Muth, den mit ihrer Beute davoneilenden Dämonen in den Orkus nachzufolgen, oder ist ihm dies durch irgend ein Gesetz der Geister und Gespenster verwehrt? Wir würden dies gern annehmen, wenn wir nicht von dem lustigen Bruder Herkules augenscheinlich eines Besseren belehrt würden. Dieser schwingt seine Spazierkeule mit einer zum Lachen herausfordernden Unerschrockenheit und macht Miene, den Tod todtzuschlagen. Die unheimlichen Kerle ergreifen auch sogleich das Hasenpanier und überlassen die dem Tode verfallene Alceste ihm zu beliebigem weiteren Gebrauche. Nein, aus dieser heillosen unterweltlichen Konfusion vermag nur der Gott herauszuhelfen, der den Wirrwarr angestiftet hat: Apollo, der auf goldener Wolke vom Olymp herabsteigt, um die düstere Erdennacht mit belebendem Glanze wieder zu erhellen. Zwar gilt er uns für nichts Besseres als für den unvermeidlichen Maschinengott der französischen Tragödie; aber da er einmal da ist, walte er allein seines Retteramtes; kein Heros greife ihm vor und stelle die Nothwendigkeit seiner persönlinche Intervention in Frage!

Nur bei den höchsten Meisterwerken der Kunst begegnet uns die vollkommene Uebereinstimmung zwischen Inhalt und Form, Idee und Ausführung, die harmonische Vermählung des Geistigen mit dem Sinnlichen, welche das reale Leben nicht kennt. Zu ihnen zählen wir unbedenklich die Musik der Gluckschen „Alceste". Wie sie von dem herrschenden Geschmack ihrer Tage entschlossen sich abkehrte und das Antlitz dem über den wechselnden Launen der Mode in unantastbarer Entrücktheit thronenden Ideal zuwendete, so ist sie selbst an keine Zeit gebunden, sondern schwebt, der irdischen Fesseln ledig, mit dem stillen Zuge leuchtender Phantome durch die Jahrhunderte dahin. Würdig neben der Antigone eines Sophokles, der Iphigenie eines Goethe, der Donna Anna eines Mozart, der Leonore eines Beethoven zu stehen, theilt Alceste mit ihren musischen Schwestern eine verwandtschaftliche Aehnlichkeit, welche das charakteristische Merkmal ihrer genialen Abkunft ist. Dieses gemeinsame Charakteristikum wird freilich nur wahrnehmen, wer den Blick dafür hat. Auch besitzt nicht Jeder die nöthige Unbefangenheit, die ihm

erlaubt, sich vorurtheilsfrei einem künstlerischen Gegenstande hinzugeben, ohne an Aeußerlichkeiten Anstoß zu nehmen. Viele bringen ihre persönlichen Neigungen und Wünsche ins Theater mit und wundern sich dann, dort etwas zu empfangen, das so gar nichts mit ihren Interessen zu schaffen hat. Sie überhäufen den Künstler mit Vorwürfen, die auf ihr eigenes Haupt zurückfallen. Gluck hat derlei bittere Erfahrungen ebenfalls machen müssen, und Jeder wird sie immer wieder machen, der zu ernst von seiner Kunst denkt, um den Gelüsten des süßen Pöbels zu fröhnen; es müßte denn sein, daß das Gute einmal, ohne zu wissen wie, in die Mode kommt. Denn diese gefällige Göttin des Tages ist allmächtig; sie kann sogar, wenn es ihr beliebt, den weltfeindlichsten Philosophen in ihren Kammerdiener verwandeln, wie es ihr umgekehrt keine Anstrengung kostet, irgend einen Hanswurst auf den Schild des Ruhmes zu erheben. Nach der ersten Pariser Aufführung, bei welcher die „Alceste“ durchfiel, mußte Gluck sich mit dem Bonmot eines Freundes trösten, der ihm auf seinen schmerzlichen Ausruf: „Alceste est tombée!“ erwiderte: „Oui, mais du ciel.“

Wir haben die Oper ein lyrisches Monodram, ein psychologisches Gemälde genannt, und doch halten wir es für unmöglich, sie, ohne ihr den empfindlichsten Schaden zuzufügen, von der theatralischen Bühne loszureißen. Ihre Musik ist so innig mit der Szene verwachsen, daß wir uns die eine ohne die andere überhaupt nicht vorzustellen vermögen. Schon in der Ouverture, mit welcher Gluck die Bahnen der bisher gebräuchlichen „Symphonie“ verlassen hat, rührt sich der Dramatiker. Mit ihrer zweiten Melodie leitet sie, ohne zu schließen, unmittelbar in die Aktion ein. Auffällig ist, daß dieses Orchestervorspiel keinen Mittelsatz hat; es begnügt sich mit der einfachen Repetition und vertauscht der Abwechslung wegen nur die Tonarten der beiden Themen. So sieht die Ouverture aus wie ein langes Gebäude, dessen Façade ohne Gliederung und Ueberhöhung ununterbrochen hinläuft, und scheint ausgedehnter zu sein, als sie ist. Eine erschütternde kurze Exklamation des Chores schallt uns von der offenen Bühne entgegen: „Rettet den Vater des Landes, ihr Götter!“ Unvermerkt werden wir mitten in die Handlung versetzt und lauschen begierig den Worten des Herolds, der uns von Admetos berichtet. Eine einfachere und großartigere Exposition ist kaum zu denken. Das Rezitativ schweigt und der Chor tritt in sein Recht ein. Die Betrachtung der sich nun entwickelnden Szene muß uns mit Ehrfurcht vor der gewaltigen Kraft des Komponisten erfüllen. Das ist das Volk, wie es leibt und lebt, mit seinen guten und schlechten Instinkten! Was soll aus uns werden? ist die erste Frage der jammernden Menge. Rathlosigkeit und Niedergeschlagenheit beherrschen

die Gemüther. So schlimm erging es uns noch nie! rufen Einige und die Anderen sprechen es ihnen nach. Keiner weiß, was zu thun ist. Nachdem die Herzen sich in einem allgemeinen Aufschrei Luft gemacht, erfolgt ein Verstummen, Ueberlegen und Umhören, was Der oder Jener wohl sagen werde. An die halb vorwurfsvolle Bitte, die mächtig zu den Göttern aufsteigt, schließt sich ein Zwischenspiel von rührendstem Ausdruck. Menschliche Ohnmacht, Gottvertrauen und Ergebung in das Unvermeidliche beseelen die schlichte, in einer schmerzlichen Septime absteigende Melodie. Ein rauschendes Allegro beginnt. Der von den Führern ausgesprochene Gedanke wird von der Allgemeinheit wiederholt und weiter ausgesponnen. Man freut sich, auch ein Wort mitreden zu können, und vergißt über der Lust der Mittheilung beinahe die traurige Ursache, welche die Anregung dazu gegeben hat. Wie menschlich! Die Dazwischenkunft der in Thränen aufgelösten Königin, die ihre Kinder an der Hand führt, gebietet Stillschweigen, und die aufgeregte, mit ihrem Schmerz sich anstachelnde Menge vertheilt sich in zwei Chöre, die der geliebten Herrscherin ihr Beileid ausdrücken. Unglücklicher Admetos! Unglückliche Alceste! Arme Kinder! Armes Volk! Einen Augenblick fühlte die Unterthanenschaar sich aus ihrer eigenen Bedrängniß herausgerissen, aber die Kinder des Königs sind es, die sie wieder an ihren heimlichen Kummer erinnern. Die Frage nach der Zukunft drängt sich gebieterisch auf alle Lippen, und der Egoismus des Mitleids erscheint in heller Beleuchtung. Alceste vergißt über ihrer Herzensbedrängniß nicht, wer sie ist und wen sie vor sich hat. Ihre Anrede beschäftigt sich nicht mit ihrem persönlichen Leid, sondern mit der allgemeinen Noth des Vaterlandes und endet mit einem Hinweis auf die Lenker des menschlichen Geschickes, von denen die frommen Bürger der Stadt allein die ersehnte Hilfe zu erwarten haben. Erst nachdem sie ihrer dringendsten Pflicht Genüge gethan, wagt sie es, ihr und ihrer Kinder Unglück auszusprechen und überläßt sich ihrem Weh mit doppelter Inbrunst. Von der Musik werden uns die inneren Erlebnisse Alcestens mit mächtig ergreifender Deutlichkeit enthüllt; wir glauben, ihr ins Herz zu sehen, und finden keinen Blutstropfen darin, der nicht durch ihre Arie rollte. Auch der größte dramatische Dichter wird bei einer derartigen Gelegenheit hinter dem Musiker zurückbleiben; denn die tausend Empfindungen, welche in einem einzigen Moment einander durchkreuzen, können bei ihm nicht zu ihrer sprachlichen Entäußerung gelangen, sie sind vornehmlich auf die vermittelnde Kunst des Schauspielers angewiesen und werden im günstigsten Falle sich mit einer blitzartigen Andeutung begnügen müssen, während der Musiker den Gefühlszustand seines Helden nach Gefallen auszubreiten und zu vertiefen vermag. Natürlich wird

der Komponist eines leidenschaftlichen Gesangsstückes sich hüten, von seiner Fähigkeit einen allzu verschwenderischen Gebrauch zu machen, damit er nicht die Phantasie des Zuhörers ertödte oder seine Geduld über Gebühr in Anspruch nehme. Gluck weiß überall das rechte Maß einzuhalten; sein feuriges Gemüth verträgt sich sehr wohl mit der überlegenen Besonnenheit, ohne welche kein Künstler das Große schafft. Nicht die Unvollkommenheit und geringere Auswahl technischer Hilfsmittel, welche dem Sohne einer früheren Zeit die Kraftentladungen des modernen Orchesters verwehrten, waren es, die seiner Musik ihr edles Gepräge aufdrückten — verschmähte er doch für die Partitur der „Alceste“ sogar die Mitwirkung von Pauken und Trompeten! — sondern der feine, ihm angeborne Sinn für das Maßvolle, das instinktive Gefühl für einfache Verhältnisse, welches in der „Bella semplicità“ ein oberstes Gesetz der Kunst erkannt hatte, sowie die wahre Bescheidenheit des Künstlers, die sich nicht in Worten, sondern in Werken äußert.

Wenn Alceste in der Es-dur-Arie sich zu ihren Kindern wendet, ihnen zuruft: Kommt in meine Arme; wenn sie die Kleinen an die Brust drückt und liebkosend ihre Wangen streichelt, so schlägt die Melodie so innige und überzeugende Töne an, daß man die erschütternde Situation bis in den nebensächlichsten Umstand hinein mit zu erleben vermeint. Und wie gering ist das Aufgebot von Mitteln, vermöge deren eine so tiefgehende Wirkung erzielt wird! Ein harmonischer Schritt, eine unbedeutende Veränderung der begleitenden Figur, ein schnelleres und ein kürzeres Athmen in der Phrasirung — nichts weiter. Eine solche Szene voll zu empfinden, gewährt kein geringeres Vergnügen, als den Ursachen nachzuspüren, die sie hervorgerufen haben. Die letzte Ursache wird freilich immer unaufgeklärt bleiben, weil sie in den geheimnißvollen Tiefen der schöpferischen Natur beschlossen liegt. Ehe der Chor sich anschickt, der zum Tempel des Apollo vorangehenden Königin zu folgen, nimmt er seine frühere Haltung wieder an; die Musik kehrt in den Anfang zurück und die ganze Szene steht als ein in sich beruhendes fertiges Kunstwerk vor unseren Augen.

Von hier an thürmt sich der musikalische Bau der Oper immer gewaltiger auf, um in der Mitte des Werkes seinen Höhepunkt zu erreichen. Bei dem Introitus zur Tempelszene intoniren Geigen und Flöten eine wahrhaft apollinische Musik, welche würdig wäre, die Tafelfreuden der unsterblichen Götter mit ihren Harmonien zu würzen. Eine beruhigende und besänftigende Macht geht von ihr aus, an welche das Leid der Welt nicht heranreicht. Um so schwerer fällt dann der reichinstrumentirte Chor ins Gewicht, der die Bitten des Volkes zum Bildniß des Fernhintreffenden emporsendet. Das ist kein bloßes Gebet mehr,



Gluck.

[illegible] Zeit [illegible]
[illegible] mächte des [illegible]
[illegible] Ausdruck [illegible]
[illegible] sein Feuer [illegible]
[illegible] Besonnenheit. [illegible]
[illegible] ist die Unerschöpf[illegible]
mittel, welche [illegible]
modernen [illegible]
Gepräge [illegible]
sogar [illegible]
seine [illegible]
[illegible]
vermeht [illegible]
[illegible] aus den Kelchen [illegible]
[illegible] letzte Ursache wird [illegible]
den geheimnißvollen [illegible]
Ehe der Chor sich [illegible]
Königin zu [illegible]
Musik [illegible] den [illegible]
in sich [illegible]
[illegible]
[illegible] Götter mit [illegible]
[illegible] ende [illegible]
[illegible] reicht. [illegible]
[illegible] Gewicht. [illegible]
[illegible] vorsend[illegible]



Gluck.

sondern ein orgiastisches Anstürmen empörter und außer sich gerathener Menschen. Beinahe drohend klingt die Stimme des Oberpriesters, von einer fieberhaft prickelnden Zweiunddreißigstel-Figur der Violinen getragen, dazwischen. Die Beschwörung des Gottes, ein begleitetes Rezitativ von dröhnender Wucht, durch welches die auf- und absteigenden Bässe wie Riesengeister schreiten, gemahnt an die Ekstase einer Pythia; man fühlt sich wie von der Nähe des bevorstehenden Wunders überschauert und lauscht in banger Erwartung der kommenden Dinge. Das Standbild bebt und leuchtet, ein Donnerschlag löst die athemlose Spannung, und zu den schauerlichen Akkorden der Posaunen gesellt sich die eintönige Stimme des Orakels. Das Blut stockt in den Adern der den Altar Umstehenden, und nur allmählich kehrt Leben und Bewegung den Entgeisterten zurück. Wie sie sich anfangs bemühen, Stand zu halten, wie sie es ängstlich vermeiden, den Sinn des heiligen Spruches mit vorlauter Zunge zu berühren, und wie sie feige davonschleichen, um nicht etwa bei einem ihnen unbedachtsam entschlüpften Worte festgehalten zu werden! Nur die Königin bleibt. Auch sie ist betäubt, und sie muß das Erlebte sich erst ins Gedächtniß zurückrufen, um daran glauben, um es begreifen zu können. Kein Vorwurf trifft das wankelmüthige, treulose Volk. Glucks Alceste ist Griechin genug, um den Euripides zu verstehen, wenn er sagt: „Edler als das Leben ist nichts auf der Welt.“ Aber die Liebe des Weibes siegt über seine Schwäche: eine Ohnmächtige war an den Stufen des Altars zusammengesunken, eine Unüberwindliche ist von ihnen aufgestanden. Ihr Entschluß ist gefaßt: Theurer Gatte, Du wirst leben, ich will das Opfer sein! Gluck entwickelt hier eine unüberwindliche Gewalt der musikalischen Rede, die uns widerstandslos mit sich fortreißt. In zwei herrlichen Arien läßt er den psychologischen Prozeß sich vollziehen, der uns das Gemüth Alcestens in hellem Aufruhr zeigt. Mit dem dreimal wiederkehrenden lebhaften „Nein, nicht der Tod ist's, den ich scheue“, das aus übervollem Herzen ihr auf die Lippen strömt, redet sie sich Muth ein und kämpft die immer von Neuem sie überfallende Todesangst nieder. Was ihr vielleicht erst nach längerem Widerstreit ihrer Empfindungen gelungen wäre, steht unerschütterlich fest, als der Priester ihr sagt, Persephone strecke schon die kalte Hand nach ihrem Opfer aus. Voll königlicher Hoheit richtet sie sich auf und schleudert den Schatten der drohenden Nacht ihren Triumphgesang entgegen, der sie über die Schrecken des Todes erhebt. Der festliche kriegerische Charakter der B-dur-Arie, die der Vernichtung mit schmetternden Hornfanfaren zujauchzt, verleiht der Gestalt des opferfreudigen Weibes einen überirdischen Glanz und drückt ihr die Krone der Vollendung aufs Haupt. Majestätisch und feurig, wie die untergehende Sonne, nimmt sie Abschied vom Leben.

Der zweite Act giebt zum überwiegenden Theil den heiteren Klängen Raum, mit welchen Admetos das Fest seiner unverhofften Genesung feiert. Gluck kann lächeln und scherzen, wie er weinen und grollen, zürnen und rasen kann. Eine von zierlicher Anmuth zu rauschender Lust emporschwellende Fröhlichkeit beherrscht die Tänze und Gesänge der im Palaste Versammelten. Der Anfangschor aus „Paris und Helena“, welcher dort die Venusfeier begleitet, ist von Gluck in die Pariser Partitur der „Alceste“ herübergenommen worden, um hier die allerbesten Dienste zu leisten. Das Orchester-Ritornell tänzelt (pizzicato) auf den Fußspitzen einher, die Chöre werden von schmelzenden Solostimmen unterbrochen, welche gleichsam die Gesellschaft zu erneuter Lust herbeirufen und ermuntern sollen. Wenn Juno sich von Venus den Gürtel der Grazien geborgt hat, um ihrem olympischen Gemahl liebenswürdig und begehrenswerth zu erscheinen, so darf es auch dem Tondichter kein Narr oder Biograph verwehren, eine graziöse Tanzmelodie von seiner eigenen Muse zu entlehnen, am wenigsten, sobald er einen höchst ingeniösen Einfall mit dem liebenswürdigen Raube verbindet. Ein von Flöte und Bratsche unisono ausgeführtes thränenvolles Minore schleicht wie ein klagendes Nymphchen unter die Fröhlichen; es ist der letzte verlorene Liebes- und Glücksgedanke der auf dem Throne sitzenden Königin, und mit melodischen Seufzern begleitet sie die wunderbare Melodie. Nie hat die schöne Welt so hold und so verheißungsvoll der Unglücklichen zugelächelt, wie in den vernichtenden Augenblicken, da sie für ewig von ihr scheiden soll. Admetos giebt in der A-dur-Arie: „Verbanne ganz die bangen Sorgen“, dem frohen Gefühle seiner ihm neubescheerten Kraft und Gesundheit verführerischen Ausdruck; sein Herz drängt ihn zu der geliebten Gattin hin, die er als ein unverdientes Gnadengeschenk von Oben mit der Sehnsucht des Bräutigams wieder empfängt. Ihre Zurückhaltung macht ihn bestürzt, er zweifelt an ihrer Liebe und forscht ihren heimlichen Sorgen nach. Auf der einen Seite der ins Dasein mit erstarkter Lebenslust zurückkehrende Mann, auf der andern die den Mächten der Unterwelt verschriebene, dem gewissen Tode zuwelkende Frau — welch ein erschütternder Kontrast! Admet sinnt dem unheilvollen Orakelspruche nach, und eine schreckliche Ahnung dämmert in ihm auf. Sollte eines seiner Kinder, sollte sein Weib sich für ihn geopfert haben? „Et quelle autre qu'Alceste devait mourir pour toi!“ Das schlichte Bekenntniß ihrer heldenmüthigen That verleiht Alceste eine Größe, die zur Anbetung niederwirft. Hier ist der musikalische Dialog mit der Sicherheit des höchsten schöpferischen Geistes geführt; es bedarf der ganzen objektiven Ruhe und Ueberlegenheit des Künstlers, um den zermalmenden Anforderungen der Situation nicht zu erliegen. Gluck bemeistert sein

Spiel vollkommen, und selbst da, wo der Textdichter ihn im Stich gelassen, bleibt er seiner Aufgabe und seiner selbst mächtig. Die todestraurigen Klänge der A-moll-Arie, mit welcher Admetos den Schauplatz verläßt, geben keinem Zweifel an dem Ernst seiner Gesinnung Raum. Verwünscht, daß wir ihn wiedersehen müssen! Aber das Gedächtniß an ihn wird von der letzten Szene des zweiten Aktes verlöscht wie eine ausgeglichene Rechnung. Wir hören die F-moll-Klage des Chors, die ihr erwidernde Arie der fassungslosen Königin, den unerbittlichen Schlußgesang, welcher die Leidtragenden in Erinnyen zu verwandeln scheint und verstummen in andächtiger Bewunderung dieser aufeinandergehäuften großartigen Schönheiten.

Vom dritten Akte dürfen wir uns nicht allzu viel mehr versprechen. Nach den ungeheuren Vorbereitungen des dunklen Endes verliert dieses selbst seine Schrecken. Die Fülle äußerer und innerer Ereignisse ist erschöpft, das Reich der Möglichkeit durchmessen, für den Gang des Stückes haben die letzten Schritte seiner Figuren keine Bedeutung mehr. So lange der Hades im Verborgenen blieb, erschien er uns furchtbar; nun, da er seinen gefräßigen Schlund öffnet, um sein Opfer zu verschlingen, scheuen wir ihn nicht. Gluck sah sich von seinem Librettisten zu Wiederholungen geradezu gezwungen, und er mußte die Palette des Landschafters in die Hand nehmen, um mit dem Seelenmaler erfolglos zu konkurriren.

„Iphigenie auf Tauris."

Von Christoph Gluck.

(1884.)

Auf dem Bildungsgange des Einzelnen folgen die Stationen einander fast niemals in der wünschenswerthen Ordnung; was über die allgemeinen Elemente der Schule hinausgeht, steuert trotz Kompaß und Quadrant ins Ungewisse. Studienpläne taugen genau so viel oder so wenig wie Reiserouten: am besten fahren gewöhnlich Diejenigen, welche sich nicht an sie halten. Ein erreichtes Ziel lohnt selten die Mühen des Weges, es sei denn, daß es dem Wanderer die Richtung klar machte, die er hätte einschlagen sollen. Auch in der Kunst wird man erst durch Schaden klug und bemüht sich vergebens, wieder zu vergessen, was man im Schweiße seines Angesichtes gelernt hat. Wir preisen den Mann glücklich, dem der Zufall immer das in die Hand giebt, was er gerade braucht; der als genialer Autodidakt blindlings die Reihe des für ihn Wissenswerthen durchläuft und Alles zur rechten Zeit sich aneignet, wie es ein gütiges Geschick ihm zuwendet.

Ein solcher Günstling des Glücks würde als unbewußter Diätetiker des Kunstgenusses Glucks „Iphigenie auf Tauris“ genau zu dem Zeitpunkte in sich aufgenommen haben, als er mit dem Drama des Euripides fertig geworden wäre, ohne noch an Goethe und dessen Schauspiel zu denken. Weniger Bevorzugte unseresgleichen mußten leider den umgekehrten Weg zurücklegen. Erst kam Goethe, dann Euripides und zuletzt Gluck. An dieser regelrechten Extravaganz unseres Bildungsganges haben wir schwer zu büßen, und nur mit Zuhilfenahme unseres ziemlich schwach entwickelten historischen Gefühls bewahren wir unser Urtheil vor einer Ungerechtigkeit. Daß wir unsere Inkompetenz einsehen und zugestehen, ist vielleicht die wichtigste Errungenschaft unserer Studien. Aber was haben wir damit gewonnen? Kaum soviel wie Sokrates, den Platon in seiner Apologie sagen läßt: „Es scheint also, daß ich um ein Weniges, nämlich eben dadurch weiser sei, daß ich nicht wähne zu wissen, was ich nicht weiß.“ Unserem Empfinden nach hat Goethes Iphigenie ihre beiden Vorgängerinnen vollständig verdrängt; sie füllt das Herz, in welchem sie einmal eingezogen, so ganz aus, daß kein Trimeter des Euripides, kein Rezitativ von Gluck daneben Platz gewinnt. Stärker als die wuchtigen Strophen des griechischen Tragikers und mächtiger als die strengen Tonreihen des klassischen Musikers tönt die liebliche Sprache des modernen Dichters in unserer Seele nach; in ihrer einfachen Majestät vermählt sie zwei Weltalter der Menschheit, das antike mit dem christlichen Ideal, die Poesie mit der Musik. Wir wissen es ja, und unsere Literarhistoriker haben es bis zum Ueberdrusse wiederholt, daß Goethe neben Euripides der schwächere Dramatiker ist, auch werden wir uns hüten zu behaupten, daß er ein größerer Musiker sei, als Gluck. Der Wohllaut seiner Sprache aber und der Reichthum seines Geistes und Gemüthes schlagen sowohl den Tragiker als den Musiker aus dem Felde: der Dichter hat Beide überwunden.

Glucks tauridische Iphigenie sucht eine mittlere Stellung zwischen Euripides und Goethe zu behaupten, über deren Unhaltbarkeit nur ein unbedingter Bewunderer sich täuschen kann. Sie ist weder die rachsüchtige, von Haß und Leidenschaft erfüllte, zum Trotze gegen Menschen und Götter entschlossene Tochter der Tantaliden, welche vor List und Tücke nicht zurückbebt und ihrem mächtigen Eigenwillen jede Rücksicht opfert, noch die in jungfräulicher Scheu und Scham erzitternde reine, hohe Seele, welche schwerer unter den sittlichen Konflikten ihres Innern leidet als unter den rohen Zufällen der äußeren Welt und lieber ihr und der Ihrigen Leben preisgiebt, ehe sie ihr lauteres Herz mit einer Lüge befleckt. Was also ist sie denn? Eine Opernfigur, die im Grunde nur auf den Bühneneffekt abzielt und ihn auch erreicht, allerdings mit

der Verleugnung ihres dramatischen Charakters. Wir fällen ein hartes Urtheil, das uns wenig Dank einbringen wird, und sprechen „ein großes Wort gelassen aus". Gehört es doch zu den hergebrachten Schönrednereien, in der Gluckschen Oper den Gipfel musikalisch-dramatischer Kunst zu preisen und ihren Textdichter Guillard in die Wolken zu erheben. Gewiß hat dieser Treffliche Alles gethan, was man von einem durchtriebenen Librettisten verlangen kann, und in der Geschicklichkeit, eine der musikalischen Konvenienz bequeme Handlung zu führen, vermöchte ein Anderer ihn kaum zu übertreffen. Das Drama jedoch ist übel dabei weggekommen. In der richtigen Empfindung, daß die euripideischen Worte: „Mein Traum hat mich verhärtet, grausam soll mich jeder Grieche finden, der diesem Ufer naht" einer im achtzehnten Jahrhundert die Bühne beschreitenden Priesterin übel anstehen würden, ignorirt Guillard die furchtbare Erbitterung Iphigeniens, welche dem Blutdurste des Skythenkönigs Genüge leisten will, sobald sie des Leides gedenkt, das ihre Landsleute in Aulis ihr angethan haben. Aus demselben Grunde läßt er auch den bedeutungsvollen Charakterzug fallen, den uns der erste Dialog zwischen Iphigenie und Orest mit erschreckender Offenheit enthüllt. Nicht nach den Ihrigen erkundigt sich das rachedurstige Weib zuerst, sondern nach Helena, der Urheberin des trojanischen Krieges und ihres eigenen Unheils, nach Kalchas, der das Opfermesser gegen ihre schuldlose Brust gezückt, nach Odysseus, dem ränkesüchtigen Unruhstifter und trügerischen Rathgeber, und mit einem wilden Fluche gesegnet sie ihm die Heimfahrt. Diese scharfen, von der Meisterhand des griechischen Tragikers gezeichneten Linien hat der Franzose mit weichem Schwamme ausgewischt, nachdem er den Schwamm reichlich mit Thränen getränkt. Aus der Heroine ist ein jammerndes Weib geworden. „O laßt mich, Tiefgebeugte, weinen", der Anfang ihrer G-dur-Arie, kann der umgeschmolzenen Iphigenie zum Motto dienen; sie weiß nur zu klagen und zu beten. Da nun Guillards Iphigenie gleich von ihrem Auftreten an ihren Widerwillen gegen die ihr aufgedrungenen Menschenopfer ausspricht und später keine Veranlassung findet, ihren Sinn zu ändern, werden wir ihr die blutige That, um welche die Handlung sich bewegt, überhaupt nicht zutrauen und keinen Augenblick für das Leben der Gefangenen besorgt sein. Wie erstaunen wir daher, wenn vor der Katastrophe die Priesterin wirklich den Dolch ergreift, um den unglücklichen Orest vor den Augen der Zuschauer abzustechen! In der That ein starkes Stück. Nur ein Operndichter darf es wagen, dem ästhetischen Gefühl einen solchen Faustschlag zu versetzen. Das hätte sich Euripides nimmermehr erlaubt. Nicht ängstlich genug sucht er seine Iphigenie vor dem Verdacht zu schützen, daß sie das Opfer

mit eigener Hand darbringe; mehr als einmal hebt er ausdrücklich hervor, daß ihr nur die sogenannten προθύματα zufallen, jene vorbereitenden Zeremonien, welche in Libationen von Salz und Mehl bestanden — „die scheußliche That vollziehen im Innersten des Tempels Andere“. Der Hellene weiht das Opfer, der Franzose schlachtet es. Nur um einen effektvollen Moment von opernmäßiger Spannung zu erlangen, drückt Guillard seiner Iphigenie das Messer in die Hand, wohlgemerkt, nachdem er zuvor es ihr mit berechnender Schlauheit entwunden. Der Augenblick frappirt dermaßen, daß der Zuschauer die Besonnenheit verliert und an den ihm vorgespiegelten Humbug glaubt; erst als die an den Haaren herbeigezogene Erkennung der Geschwister erfolgt, holt er Athem und gewinnt Zeit zum Nachdenken. Nun durchschaut er die ihm vorgemachte Komödie, und anstatt der beabsichtigten Rührung ergreift ihn der Aerger. Diese Stelle verdient als ein mustergiltiges Beispiel ihrer Gattung in einem Katechismus der Dramaturgie aufgenommen zu werden; sie würde den passenden Ausgangspunkt für eine Abhandlung über das Dramatische und Theatralische abgeben. Viele wissen es dem Franzosen hoch anzurechnen, daß er die Erkennungsszene bis auf den letzten, Alles entscheidenden Zug der Handlung aufgeschoben hat, und möchten darin am liebsten eine Art von Verbesserung des griechischen Originals sehen. Demgegenüber sei auf die unschätzbare Vertheidigung des Euripides, die sich bei Lessing findet, hingewiesen. Man lese das erbauliche neunundvierzigste Stück der Hamburgischen Dramaturgie nach, welches von dem euripideischen Prologe handelt. Daß der Librettist bei Guillard seine Schuldigkeit gethan, stellen wir nicht in Abrede, nur mit dem Dramatiker bleibe man uns vom Leibe. Auch den kurzen Prozeß, der mit König Thoas gemacht wird, rechnen wir Jenem zu Gute. Es ist ohne Zweifel das bündigste und radikalste Auskunftsmittel eines sinnreichen Bühnendichters, wenn er den rauhen Skythen dadurch mit dem Unvermeidlichen versöhnt, daß er ihn todtschlägt, obwohl dieser Mann nichts Böses verübt hat. Ein Fürst, der die Gesetze seines Landes gegen fremde Eindringlinge, die Heiligthümer seiner Götter gegen Diebe und Räuber in Schutz nimmt, empfiehlt sich einer glimpflicheren Behandlung. Die Halbheit und Rohheit, mit welcher der französische Bearbeiter des griechischen Originals zu Werke gegangen ist, tritt überall zu Tage und kommt noch zuletzt in dem falsch angewendeten deus ex machina zum Vorschein. Bei Euripides besänftigt die Pallas den Zorn des über die verrätherische Flucht der Fremden empörten Königs, ihr sind die weisen Worte in den Mund gelegt, die ein Mann bei ruhigem Ueberdenken der Situation sich selber sagen würde; Guillard dagegen nöthigt die Artemis, aus den Wolken zu steigen, um den

Griechen über die Leiche des Thoas hinweg freie Bahn zu schaffen und die Zuhörer zu versichern, der Muttermord Orests sei durch Reue gesühnt. Hat also Guillard die Iphigenie dem Geschmack seiner Zeitgenossen menschlich nähergebracht, so hat er sie für alle Zeiten poetisch weiter entfernt. Was ihm vielleicht vorschwebte, die humane Lösung eines heroischen Konflikts, ist nicht ihm, sondern Goethe gelungen.

Mit den Gebrechen des Gedichts stimmen die Mängel der Musik in den meisten Fällen überein. Da der zögernde Schritt, welcher dem hohen Kothurn des antiken Theaters eigenthümlich ist, beibehalten wurde, jede Musik aber an sich schon den Gang der Handlung verschleppt, darf man sich nicht wundern, wenn die Gemessenheit der Gluckschen Oper eine Breite annimmt, welche den doppelten Raum für sich zu beanspruchen scheint. Dabei beschränkt sich der Komponist fortwährend auf das Knappste und streift kaum die Leyer mit den Fingern, wo ein Anderer volle Akkorde rauschen ließe. Das sind Widersprüche, die im Wesen der Sache liegen. Zweifelsohne ist Gluck seinem Textdichter als Dramatiker unendlich überlegen. Aber wie theuer bezahlt er seine bewunderungswürdige Oekonomie! Auch er muß den Musiker drangeben, wenn er den Dichter spielen will: nicht durch den rhetorischen Pomp seiner hochtrabenden Rezitation bezwingt er uns, sondern mit der prunklosen Innigkeit seiner seelenvollen Melodien nimmt er unser Herz gefangen. Merkwürdig, daß das Stillstehen der Musik in Chören und Arien den Zuhörer weiter bringt als ihr rezitatorisches Vorwärtsschreiten. Wenn dies kein schlagender Beweis für die Hinfälligkeit der Theorie vom Drama in Tönen ist, so hat die Logik ihr Recht verloren. Mit welcher Begier verschlänge das Ohr einen Monolog der Goetheschen Iphigenie, welcher diese vergebens nach dichterischem Ausdruck ringenden Rezitative balsamisch unterbräche! Und wie angenehm erschiene ein fortwirkender energischer Kontrast zu der im Lichte badenden Musik! Die kindlichen Chöre und Tänze der Skythen — ein schwaches Vorbild zu Beethovens türkischem Marsch aus den „Ruinen von Athen" — können höchstens ihres resoluten Charakters wegen, der eine lebendige Abwechselung in die musikalische Szenerie bringt, Anspruch auf Bedeutung erheben. Die überwiegende Mehrzahl sämmtlicher in sich abgeschlossener Tonstücke geht im langsamen Tempo. Aus dem lento, andante und moderato kommt man gar nicht heraus; auf vier oder fünf gemächliche Sätze fällt immer erst ein schnellerer, und dazwischen bewegen sich die pathetisch auf- und absteigenden Dialoge im feierlichsten Schritte. Nur drei Szenen wissen wir namhaft zu machen, welche die sinnliche Erscheinung auf der Bühne als berechtigtes Postulat voraussetzen: die grandiose Introduktion, welche mit Blitz und Donner drein-

fährt, eines der gewaltigsten Bilder der Tonmalerei; der schon erwähnte theatralisch zugespitzte Opferdienst am Schlusse der Oper, und das schauerliche Nachtstück des zweiten Aktes, welches die Erinnyen in den Vorhof des Tempels entsendet. Schillers Ausspruch: „Ohne Furien kein Orest“, behauptet hier gegen die analoge Szene der Goethe'schen Iphigenie mit anschaulichem Nachdruck ihr Recht. Dieser den Eumeniden des Aeschylos entlehnte Auftritt ist der beste Einfall, den Guillard gehabt hat. Man muß das Ungeheuere mit eigenen Augen sehen, um die erschütternde Aufregung zu begreifen, welcher das Gemüth des Zuschauers hier widerstandslos erliegt. Beinahe noch großartiger als die Szene selbst ist die Art ihrer von Gluck mit genialer Sicherheit vorausgeschickten psychologischen Motivirung. Mit den einfachsten Mitteln erreicht er wie immer die vollkommenste Wirkung. Orest, dem das Letzte, was ihn an die Erde band, sein treuer Pylades, geraubt worden, sinkt, von physischer und moralischer Anstrengung entkräftet, auf den Stufen des Altars nieder. Er schmeichelt und wiegt sein Gewissen wie ein krankes Kind in Schlummer und kostet in tödtlich wollüstiger Ermattung das himmlische Vorgefühl des gliederlösenden Schlafes. Aber seine Seele kann den Frieden nicht finden, von welchem seine Lippen singen; das Bewußtsein unsühnbarer Schuld straft jede Hoffnung Lügen — wohl schließt sich das Auge, aber das Herz bleibt wach und vertausendfacht mit den Gebilden seiner selbstmörderischen Phantasie das eine, Tag und Nacht an seinem Leben nagende Gespenst. Ein orgelpunktartig angewandter, in ewig hämmernder Beschäftigung gehaltener Ton, das A der Violen, pocht unter dem ruhelechzenden traurigen Gesange des Entschlafenden wie das böse Gewissen. Während er schwer aufathmend singt: „Ja, ja, die Ruhe kehret mir zurück“, ruft es dumpf und schmerzlich aus den Abgründen seiner umnachteten Seele: Nein, nein, das hoffe nie! Und nun bevölkert sich die Szene um ihn her mit schreckhaften Spukgestalten, die unhörbar kommen wie die Träume eines fiebernden Gehirns, aus dem räthselvollen Nichts; sie umkreisen ihn, erst in unermeßlicher Weite als wogender Dunst, dann enger und immer enger, zu gräulichen Mißgeschöpfen verkörpert, setzen sich auf seine keuchende Brust, bohren ihre sternlosen Blicke in ihn ein und raunen ihm das Wort zu, das ihn vernichtet: Klytämnestra! — Diese einzige Szene rechtfertigt die Aufführung der Oper, verleiht ihr unsterbliches Leben und bewahrt sie vor dem Schicksal, als Oratorium im Konzertsaal behandelt zu werden, dem sie sonst unweigerlich verfallen müßte.

Jede Aufführung des Werkes wird bei den Einrichtungen und Gepflogenheiten des heutigen Opernwesens zur Hälfte im Problematischen befangen bleiben. Der Autor muß sich mit dem Direktor und seinem

Personal über ein Kompromiß einigen, das beide Theile zu empfindlichen Einbußen zwingt. Für eine Arie von Gluck besitzen unsere an ganz andere Aufgaben gewöhnten Sänger nur ausnahmsweise noch die gehörige Ruhe und Sicherheit; mit den Rezitativen weiß vollends Keiner etwas anzufangen. Und wenn sie auch mit der Musik nach unendlichem Bemühen ins Reine kämen, wo bleibt die Kunst der Darstellung, für welche hier die größten Schauspieler eben gut genug wären? Gehen wir auch nicht so weit wie Goethe, der von einem Repräsentanten antiker Rollen verlangte, daß er eine Art von praktischem Kursus der Archäologie durchgenommen, die besten alten und neuen Schriftsteller studirt und bei einem Bildhauer und Maler in die Lehre gegangen sein sollte, so wünschen wir doch wenigstens, daß Jeder in seinen Kleidern zu Hause sei und die klassische Fahne nicht bloß aufpflanze, um unter ihr allerhand modernen Unfug zu treiben.

„Der betrogene Kadi“.

Von Christoph Gluck.

(1881.)

E. T. A. Hoffmanns „reisendem Enthusiasten“ kann in jener denkwürdigen abenteuerlichen Nacht, welche er mit dem geheimnißvollen hageren Manne in Berlin verlebte, kaum seltsamer zu Muthe gewesen sein als uns während der Vorstellung des „Betrogenen Kadi“. That sich nicht plötzlich eine Thür auf, trat er nicht feierlich herein im gestickten Galakleide, reicher Weste, den Degen an der Seite, und sagte er nicht sonderbar lächelnd: „Ich bin der Ritter Gluck?“ Wenn wir den Namen Gluck aussprechen, fällt uns immer die Mythe ein von dem griechischen Eros, der das wüst und wild durcheinander wogende Chaos zur geordneten Harmonie und gesammelten Schönheit des Kosmos geführt hat; wir sehen die aufgehende Sonne die Nebel zerreißen und den Stürmen gebieten und denken an einen Giganten, der aus trotzigem Felsengebirge eine herrliche Reihe schimmernder dorischer Marmorsäulen herausgemeißelt hat. Wir erinnern uns des Orpheus, der Armida, Alceste, der beiden Iphigenien und begreifen nicht, daß derselbe Meister, welcher diese erhabenen Werke geschaffen, als Sohn seiner verschnörkelten Zeit sich mit höfischen Kleinigkeiten und schäferlichen Galanterien befaßt haben, daß er ein Dutzend zierlicher Singspiele komponirt haben soll, die seinen großen Musikdramen gegenüber sich ausnehmen wie zerbrechliches irdenes Porzellan neben steinernen Monumentalbauten.

Gluck hat in den Jahren 1755 bis 1762 für den Wiener Hof elf Operetten nach französischen Vorbildern zum Theil komponirt, zum Theil überarbeitet, und die 1761 komponirte komische Operette „Le cadi dupé“ wurde in demselben Jahre bei einer Hoffestlichkeit in Laxenburg zum ersten Male aufgeführt. Da der Hof von Versailles das unerreichbare Muster aller europäischen Höfe vorstellte, konnte der damalige Wiener Hoftheater-Intendant Graf Durazzo nichts Besseres thun, als sich mit dem Pariser Faiseur Favart in Verbindung setzen, der ihn mit dem erwünschten Material reichlich versorgte; er sagte sich: „La comédie française est plutôt dans les cours etrangères un amusement de la noblesse qu'une école nationale“ (Marx „Gluck und die Oper“ I. p. 257), und Lenommiers „Le cadi dupé“, welcher schon von Monsigny in Musik gesetzt worden war, schien ihm unter Anderem für die Unterhaltung des Adels wohl geeignet. In der dramatischen Literatur war es bis in unsere Tage hinein bon ton, alle möglichen Dummheiten des Abendlandes dem um nichts klügeren Morgenlande aufzubürden, und der Turban wurde zu einer Art von romantischer Narrenkappe. Dancourts „La rencontre imprévue“ (deutsch: „Die unvermuthete Zusammenkunft,“ oder: „Die Pilgrime von Mekka“), die Gluck ebenfalls komponirte, verfolgt dieselbe Richtung und steht uns noch näher als der „betrogene Kadi“, weil Mozarts „Entführung“ daraus hervorgegangen ist. Nachdem der „Kadi“ seinen Zweck für Laxenburg erfüllt hatte, ging er in Johann Andrés deutscher Uebertragung zu Berlin und Hamburg (1783) über die Bretter, ohne sich auf denselben behaupten zu können, und die reizende Operette würde wohl für immer verschollen sein, wäre sie nicht von J. N. Fuchs gelegentlich einer von ihm in Hamburg veranstalteten historischen Opern-Woche vor vier Jahren neu entdeckt, wieder ans Licht gebracht und vom Publikum beifällig aufgenommen worden. Fuchs hat die Partitur einer kritischen Revision unterzogen, hie und da der dürftigen Instrumentirung mit erlaubten Mitteln bescheiden nachgeholfen und an Stelle drei gar zu veralteter Musikstücke zwei Arien aus der vorerwähnten komischen Oper „La rencontre imprévue“ als Nr. 4 und 9 treten lassen. Damit allein war indessen dem Werke noch nicht gedient; denn der läppische Text Lenommier-Andrés lag wie Staub und Puder auf dem verblichenen Sammt der Melodien, und es bedurfte einer feinen und vorsichtigen Hand, um den alten Farben wieder zu ihrer natürlichen Frische zu verhelfen. Fritz Krastel hat das mühevolle Reinigungswerk mit besonderer Geschicklichkeit zu Stande gebracht.

Das ist in Kürze die äußere Geschichte der Gluckschen Operette. Ihre innere ist noch einfacher. Ein Kadi, welcher eine zeitlang monogamischen

Tendenzen huldigte, behandelt sein braves, biederes und treues Eheweib Fatime nicht mehr mit der gewohnten Zuvorkommenheit, seit er von einer gewissen Zelmire gehört, die den Vorzug besitzt, jünger und schöner zu sein als seine im Feuer der ehelichen Liebe hart und alt gewordene Hausehre. Da nun der Muselmann bekanntlich sich in der beneidenswerthen Lage befindet, seinem berechtigten und unberechtigten Verlangen nach Abwechslung auf die einfachste Art der Welt dadurch zu genügen, daß er sich so viele Weiber nehmen kann, wie ihm die Oekonomie seines Hauses erlaubt, beschließt unser Kadi, Zelmire ebenfalls zu heirathen, und würde dies auch sicherlich gethan haben, wenn er nicht bei der Begehrten mit seiner Werbung auf entschiedenen Widerstand gestoßen wäre. Dafür glaubt er sich zu revanchiren, indem er ihr den von Räubern ausgeplünderten jungen Nureddin — einen commis voyageur der Liebe — an den Hals hängt, ohne zu wissen, daß dieser gerade seiner Zelmire wegen die Fahrt durch die unsicheren Berge angetreten hatte. Nureddin ist zum Glück nur zur Hälfte bestohlen worden, und das junge Paar erfreut sich mit der anderen Hälfte des geziemenden Wohlstandes. Aber Zelmire kann es dem Kadi nicht vergessen, daß er sie mit einem armen Schlucker ins Unglück stürzen wollte — so sind diese orientalischen Mädchen leider alle! — und sie brütet Rache. In ihrer Stadt wohnt Omega, Omars, des Färbers, Tochter, ein Ausbund von Häßlichkeit, dickköpfig, schiefäugig, einseitig, bucklig, lahm — kurz, das Widerspiel von Zelmirens Schönheit — wie wäre es, wenn sie den lüsternen Kadi dazu brächte, dieses süße Geschöpf zu freien? Sie geht zu ihm, redet ihm vor, sie sei Omega, die von ihrem Vater verleumdet werde, um ihm nicht entführt zu werden, und bezaubert den guten Kadi mit ihren Reizen dergestalt, daß dieser den alten Omar herbeischleppen läßt und ungeachtet seines begründeten Widerstandes dazu bewegt, ihm sein Omegachen um tausend Zechinen zu verhandeln. Das arme Scheusal wird denn auch auf einer Tragbahre hereingebracht, und der betrogene Kadi besieht sich seine Bescheerung. Er geräth außer sich vor Wuth und würde den ehrlichen Färber sammt seinem artigen Töchterlein wahrscheinlich hängen oder köpfen lassen, wenn nicht Zelmire mit ihrem Nureddin intervenirte und den um tausend Zechinen Geprellten unter Androhung einer höheren Instanz in die Arme seiner „immer noch schönen“ Fatime reuevoll zurückführte.

Wie man sieht, gehört eine starke Portion blinden Theaterglaubens dazu, um diese Farce fromm und treu hinzunehmen; aber das Ganze spielt sich so flott und lustig ab, und die zwischen die Handlung eingestreuten Musikstücke sind in ihrer Einfalt so rührend, daß der grämliche kritische Verstand keine Zeit findet, den Spielverderber zu machen. Ist

es nur die natürliche Reaktion eines durch die gepfefferte und überwürzte Kost der modernen Operette verdorbenen Geschmackes, welche das Gemüth so unwiderstehlich zn dieser Musik hinzieht, oder ist es nicht vielmehr ein unverlorener Rest von kindischem Gefühle, der hier zum Vorschein gebracht wird und das Herz mit einem Anklang besserer Zeit betrügt? Wir müssen gestehen, daß wir uns selten so wohl befunden haben, wie bei dieser holden Kinderei, und wir tragen den lebhaften Wunsch, die Operette wieder und wieder zu hören — was uns bisher nur selten bei einer Novität dieses Genres begegnet ist. Für den Feinhörigen ersteht aus dem unbewußten Kontrast zwischen Handlung und Musik die allereigenthümlichste Komik, die eine Beimischung von Ehrfurcht erhält. Gluck ist mit einem so heiligen Ernst an die Komposition des Textes gegangen, als ob es ihm um die ewige Seligkeit und nicht um den Spaß einer halben Stunde zu thun gewesen wäre. Die Ouverture (G-moll) bereitet auf ganz andere Konflikte vor, wie auf den närrischen Handel zwischen Zelmire und dem Kadi, und gleich die erste Arie Fatimens (G-dur) entrückt uns in Regionen, die den Brettern, welche die ganze oder halbe Welt bedeuten, fern liegen. Das reizende Duett zwischen Zelmire und Nureddin (C-dur), und die wie von Sternenlicht umflossene G-dur-Arie Zelmirens gemahnen an den Reigen seliger Geister aus „Orpheus“, und ihre Figuren schweben wie glänzende Schatten der klassischen Unterwelt dahin. Versuche zur dramatischen Charakteristik der Situationen oder zur logischen der Personen werden kaum gemacht; nur vorübergehend zeugen ein schnelleres Tempo oder halbversteckte Feinheiten der Instrumentation, wie das Triangelchen in der C-dur-Arie des Kadi, das kleine Trommelchen in der G-dur-Arie Omars und das Glöckchen in der Schluß-Arie Fatimes — wenn diese schüchternen Reize nicht gar modernen Ursprungs sind -- von dem Bestreben, dem Wechsel der Handlung und Lokalfarbe nothdürftige Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Zu einem wirklichen Ensemble kommt es allein am Schlusse; die übrigen Nummern bestehen fast ausschließlich aus Solo-Gesängen, die alle über Tanz-Rhythmen aufgebaut sind und den eng begrenzten Kreis der nächstverwandten Tonarten nicht überschreiten. Wie viel wußte Gluck mit Tonika und Dominante auszurichten, viel mehr, als wir mit allen unseren verminderten Septimen- und großen Nonen-Akkorden!

Ueber ein ästhetisches Bedenken bin ich bei dem „Betrogenen Kadi“ nicht hinweggekommen. Und das ist sein lebendiges Omega, der verkörperte letzte Buchstabe des griechischen Alphabets. Wird das kurzbeinige „krügelwatschelnde“ Scheusal mit dem dicken Kopfe — man imaginire sich ein Mädchen in der Gestalt eines Ω — dem Sinne des Originals entsprechend dargestellt, so muß der Zuschauer sich voll Ekel und Ent-

setzen von der Erscheinung dieser Mißgeburt abwenden; versucht man dagegen ein mittleres Maß der Garstigkeit einzuhalten und putzt ein erträgliches Scheusälchen heraus, so schlägt die beabsichtigte Wirkung in das Gegentheil um, und der Zuschauer kann sich des innigsten Mitleids mit dem unglücklichen Geschöpfe nicht erwehren, das mit aller Lust seines jämmerlichen Daseins seinem vermeintlichen Liebhaber und Befreier an den Hals fliegt, wie ein dankbarer, weichgeprügelter Affe. Ein Krüppel oder auch nur ein häßliches Mädchen ist kein komischer, sondern weit eher ein tragischer Gegenstand, unseres tiefsten Mitgefühls werth und sicher; und wenn wir das Häßliche in der Kunst überhaupt nicht sehen wollen, so wollen wir es am allerwenigsten verspottet sehen. Bei der Szene, wo das unselige Wesen in seinem dürftigen Fähnchen, mit dem es der Vater herausgeputzt hat, dem Kadi sein ganzes verkümmertes Leben zu Füßen wirft, und dafür geschimpft, ausgelacht, geschlagen, gestoßen und fortgeschafft wird, kommt einem das Weinen näher als das Lachen.

Zur Inscenirung des „Don Juan".

(1881.)

Eine in allen Theilen sorgfältig herausgearbeitete, auf Mustergiltigkeit Anspruch erhebende Aufführung des Mozartschen „Don Juan", zu sehen, gehört noch immer zu den unbefriedigten Wünschen des Kunstfreundes. Wenn dieselben überhaupt zu erfüllen sind, so könnten sie am ersten hier in Wien erfüllt werden, wo so viele gewichtige Umstände zusammenwirken, um das Gelingen eines daraufhin gerichteten Versuches wahrscheinlich zu machen. Wir sprechen nicht von der Ehrenpflicht, deren das Wiener Hofoperntheater gerade dem vornehmsten Werke Mozarts gegenüber sich bewußt sein sollte, und deuten nur an, daß eine „Don Juan"-Aufführung, wie sie uns vorschwebt, das lebendigste und würdigste Denkmal wäre, welches die Nachwelt dem Unsterblichen errichten könnte, feierlicher und wirkungsvoller als irgend ein Monument aus Erz oder Marmor. Anstatt uns also in oft wiederholten Redensarten zu ergehen, wollen wir lieber den Gedanken von seiner praktischen Seite zu erfassen versuchen und die nöthigen Vorbedingungen erörtern, von welchen die Lösung des Problems abhängt. Daß dasselbe ein äußerst schwieriges, ja vielleicht das schwerste ist, welches die moderne Opernbühne zu lösen hat, wird keinem Sachkundigen entgangen sein, der einmal ernstlich und eingehend darüber nachgedacht hat. Denn es

handelt sich dabei nicht um etliche Zuthaten und Veränderungen, sondern um einen Bruch mit der traditionellen Schablone überhaupt. Das Werk erfordert dreierlei: eine neue Darstellung, einen neuen Text und eine neue Inszenirung*). Für jeden dieser drei Faktoren ist viel und mit Erfolg gethan worden, und erst in den letzten Tagen haben wir einer Aufführung des „Don Juan" beigewohnt, welche die Anfänge einer reformatorischen Thätigkeit erkennen ließ. Aber man soll bei ihnen nicht stehen bleiben, sondern immer weiter vorrücken, bis das Ziel endlich erreicht sein wird.

Werfen wir zuvörderst einen Blick auf das Personal und lassen wir die Gestalten der Oper Revue passiren. Bedürfte es noch eines Beweises für die hohe und seltene Vollkommenheit des Mozartschen Werkes, so wäre es der, daß keine der auftretenden Personen überflüssig oder unbedeutend ist, sondern daß jede einen Künstler ersten Ranges voraussetzt, um zur sinnlichen Erscheinung von überzeugender logischer Kraft und Konsequenz zu gelangen. Der Mehrzahl unserer Sänger und Sängerinnen entgeht es ganz und gar, daß der Textdichter und mit ihm der Komponist eine Gruppirung der Charaktere gegeben hat, wie sie auch der größte Dramatiker geschickter und eindringlicher nicht zu geben vermöchte. Drei Gruppen von Charakteren stehen einander gegenüber und gerathen durch das tragische Schicksal, welches sie zusammenführt, in Konflikt: 1. der Gouverneur, seine Tochter und deren Bräutigam; 2. Don Juan, seine verlassene Geliebte und sein Diener, und 3. Masetto und Zerline. Diese dramatischen Körperschaften theilen sich wieder in einzelne Glieder, denen entgegengesetzte Temperamente männlichen und weiblichen Geschlechtes entsprechen. Die erste Gruppe repräsentirt das konservative und legitime Element, die zweite die geniale, alle Schranken der Konvenienz niederwerfende Willkür, und die dritte das von beiden gleich weit entfernte behagliche und einfältige, wunsch- und bedürfnißlose Leben. Zwischen den verfeinerten Formen gesellschaftlicher Konvenienz und den einfachen Zuständen der urwüchsigen Natur steht das Genie, welches sich von beiden zu emanzipiren strebt und im Kampfe mit beiden zu Grunde geht. Ein entarteter Wucherschößling der Natur und ein rücksichtsloser Apostat der ihm verhaßten Sozietät, will Don Juan über das dem Menschen vorgesetzte Maß hinaus und besiegelt mit seinem tragischen Untergange den unerforschlichen Willen des in ihm waltenden Verhängnisses. Da jeder der drei Lebens-

*) Seit dem Don Juan-Jubiläum vom Jahre 1887 ist in der Wiener Hofoper der von Max Kalbeck verfaßte neue Text (erschienen 1886 bei Albert J. Gutmann in Wien) eingeführt.



kreise sein wohlbegründetes Existenzrecht vertreten soll, darf keine einzige Figur die Sphäre überschreiten, welche ihr zugemessen ist, und nur das Menschliche, welches sich in ihren Temperamenten äußert, soll die Herzen der handelnden Personen verbinden. Wie der Gouverneur mit dem Degen in der Hand die Privilegien der Gesellschaft vertheidigt, so schlägt Masetto mit dem Knüttel drein, um der Natur zu ihrem Rechte zu verhelfen. Aber der vornehme spanische Grande, der niedrige plumpe Bauer und der ihnen feindlich entgegenstehende Abenteurer gehören zu grundverschiedenen Kategorien und können nicht scharf genug aus einandergehalten werden. Ein Gleiches gilt von Donna Anna, Donna Elvira und Zerline.

Ohne auf die spezielle Charakterisirung der einzelnen Personen, die sich hiernach im Allgemeinen leicht von selbst ergiebt, eingehen zu wollen, weisen wir nur auf einige herkömmliche Mißgriffe hin, deren sich die meisten Darsteller schuldig machen. Der Gouverneur ist bei Lebzeiten kein hitziger alter Poltron, kein wüthender Baß mit ungestümen Bewegungen, so wenig wie er nach seinem Tode als larmoyanter und gemeiner Spuk umgeht, sondern er hat für einen ehrwürdigen und stolzen Vollblut-Spanier von selbstgewisser Grandezza und Gemessenheit zu gelten, und sein Geist verdient ein adeliges Gespenst genannt zu werden. Aus Don Octavio darf nicht der passive, süßlich girrende Liebhaber gemacht werden, nicht der Don, der uns, wie Grabbe sagt, „Brustkrampf erregt"; er hat für den ganzen Mann einzustehen, und seine scheinbare Thatlosigkeit ist aus seiner Gewissenhaftigkeit, die sich nicht übereilen will, und aus der zarten Besorgniß für die verwaiste Geliebte zu erklären. Don Juan muß durch die hinreißende dämonische Liebenswürdigkeit seiner verführerischen Erscheinung wie ein elementares Wunder wirken; auch in den verliebtesten Situationen wird er sich nicht zu gewöhnlichen Eroberungskünsten verleiten lassen und sich nie gemein machen. Die Mädchen fliegen ihm an den Hals und hängen sich um so fester an, je sorgloser und übermüthiger er sie abschüttelt. In der Szene mit Zerline wird er seiner Ueberlegenheit nicht einen Augenblick vergessen; er ist die Schlange und sie das harmlose Vögelchen, das seinem Blick nicht widerstehen kann. Zerline soll die Unschuld vom Lande bleiben und nicht mit städtischen Künsten kokettiren; zwischen ihr, Elvira und Donna Anna liegen so weite Intervalle wie zwischen Masetto, Octavio und Don Juan. Leporello endlich achte darauf, daß er nur das prosaische und burleske Widerspiel seines ideal angelegten Herrn vorstellt: er ist kein Narr oder Spitzbube auf eigene Hand, sondern der flüchtige Schatten, der sich an die Schritte eines Gewaltigen heftet und je nach der Beleuchtung seines Körpers sich verkürzt oder verlängert.

Was den Text der Oper betrifft, so ist, wenn nicht eine neue Uebersetzung, so doch eine gründliche Revision der verschiedenen Uebersetzungen, welche mit Zugrundelegung der alten Rochlitzschen allmählich durcheinander geschüttelt worden sind, an der Hand des da Ponteschen Originals dringend geboten. Viele beachtens- und benützungswerthe Einzelheiten finden sich in der letzten, von Grandaur in München veranstalteten Ausgabe (Mozarts „Don Juan". Nach dem Italienischen des Lorenzo da Ponte für die deutsche Bühne neu bearbeitet und szenirt von Franz Grandaur. München. Theodor Ackermann. 1871".) Sie bietet außer Eigenem eine Blumenlese der besten Stellen aus den Uebersetzungen von Rochlitz, Bischof, Bitter, Kugler, Viol, Wolzogen, Wendling, Gugler und Epstein, jedoch ohne die Kraft und einheitliche Stimmung des Originals zu erreichen. Das Eklektische drängt sich zu sehr hervor, und das Bemühen des Verfassers, seinen Vorgängern gerecht zu werden, scheint seine eigene Produktion beirrt und zersplittert zu haben. Als offene Frage lassen wir dahingestellt, ob eine neue Arbeit aus einem Guß nicht angezeigter wäre, als eine noch so gewissenhafte und peinliche Durchmusterung des Vorhandenen? Das hier zu überwindende größte Hemmniß wird immer die Macht der Gewohnheit bleiben, welche an den gang und gäbe gewordenen, mit der Melodie verwachsenen Worten allzu zäh festhält.

Weit werthvoller als die Errungenschaften des Uebersetzers sind die des Regisseurs Grandaur; ebenfalls im Anschluß an frühere Versuche werden einige höchst wichtige szenische Veränderungen, die meist Vereinfachungen sind, vorgeschlagen, von deren praktischer Wirksamkeit wir uns durch den Augenschein überzeugt haben. Die im üblichen Style eingerichteten Aufführungen der Oper nehmen es mit dem Sinne der Handlung wenig genau, und die Personen treten auf und gehen wieder ab, als ob sie nicht den bekannten und verständlichen Absichten des Dichters, sondern unbekannten und unbegreiflichen Zufälligkeiten gehorchten. Warum verläßt Donna Anna ihren Vater, während er sich mit Don Juan schlägt? Woher kommt Elvira, und was macht sie auf der Straße in Sevilla, wo sie ihre Es-dur-Arie singt? Was wollen die hochzeitlichen Landleute auf derselben Straße mit Tanz und Gesang, und wo spielen die Szenen zwischen Don Juan und Zerline, Leporello und den Masken, von den Verwirrungen im zweiten Akte, welcher nur eine bunte Folge zufälliger Episoden zu sein scheint, vorerst nicht zu reden!? Auf diese Fragen hat man bisher gewöhnlich mit beinahe ebenso vielen Verwandlungen geantwortet. Ein separirtes Zimmer für Elvira, einen ländlichen Hain oder eine Straße für die Hochzeiter, einen Park für Don Juans Gäste! Und doch genügt, wie Grandaur gezeigt



Mozart.

Mozart.

hat, ein einmaliger Dekorationswechsel vollkommen, um Alles zu erklären. Die erste Szene braucht nur die Lokalitäten zu verschieben und den Palast des Komthurs auf die rechte Seite (vom Zuschauer aus) zu verlegen. Eine Säulenhalle verbindet das Haus mit einem Pavillon (links), aus welchem Don Juan, von Donna Anna verfolgt, hervorstürzt. Sie ruft um Hilfe, und als ihr Vater von der entgegengesetzten Seite erscheint, läuft Anna zuerst, um die Dienerschaft zu alarmiren, dem Hause zu, bleibt jedoch in der Thür stehen, eilt dann durch den Garten fort und holt Octavio, der in der Nähe wohnt, herbei. Nach dem Gefecht machen sich Don Juan und Leporello durch den Portikus von dannen, und die Szene nimmt ihren weiteren Verlauf. Den Dienern fällt die Aufgabe zu, die allgemeine Rathlosigkeit und Verwirrung darzustellen; die einen laufen nach dem Arzt, die anderen bringen belebende Essenzen für die ohnmächtige Gebieterin herbei und entfernen sich erst auf Geheiß Octavios mit der Leiche des Gouverneurs. Die Verwandlung zeigt uns das vor Sevilla gelegene Landhaus Don Juans, welches sich in der rechten Kouliſſe befindet. Am Hause vorbei führt eine Allee zu einem ländlichen Wirthshause im Hintergrunde, während der Vordergrund den durch eine Laube und ein Gitter zur Linken markirten Park Don Juans vorstellt. Herr und Diener wollen nach Hause und ziehen sich in die Laube zurück, als sie Elvira kommen sehen. Diese ist von Burgos dem treulosen Geliebten nachgereist und hofft, ihm im Park zu begegnen. Don Juan schleicht nach der Erkennungsszene in seine Villa, und Elvira nimmt in der Laube Platz. Leporello verläßt sie nach der Registerarie ebenfalls, und die Enttäuschte geht durch die Allee fort. Von der anderen Seite treten Masetto und Zerline mit ihrem Gefolge auf, um ihre Hochzeit in der erwähnten Posada zu feiern. Don Juan, der den Zug vom Fenster aus gesehen hat, tritt unter die Leute und ladet sie in seine Villa ein. Sehr zweckmäßig wäre es, wenn das Landhaus mit einer kleinen praktikablen Veranda versehen würde, von welcher aus später Don Juan seine Befehle für das Fest geben und Leporello die Masken invitiren könnte. Die zwanglose Reihenfolge der übrigen Szenen leuchtet nun von selbst ein. Elvira, die Alles mit angesehen, führt Zerline aus Don Juans Armen in die Villa zu Masetto und kommt wieder, als Don Juan das Renkontre mit Octavio und Anna hat; sein folgender Abgang wird durch die Begleitung Elviras motivirt, das trauernde Brautpaar kehrt, nachdem Anna den Mörder ihres Vaters erkannt hat, in die Stadt zurück und trifft mit Elvira seine Vorbereitungen für den Ueberfall auf dem Maskenballe. Die zweite Verwandlung eröffnet uns das Innere des Landhauses, welches in drei deutlich abgeschiedene Räume getheilt sein muß, um die drei Bühnen-

orchester ihren Platz finden zu lassen. Nicht zu vergessen ist, daß außer den Landleuten eine Schaar von Kavalieren, die mit dem Hausherrn befreundet sind, an dem Balle theilnimmt, damit Don Juan bei dem Handgemenge mit den Bauern nicht bloß auf die Hilfe seiner Diener angewiesen sei. Während des Tanzes steigt ein Gewitter auf, ein am Schlusse des Finales jäh aufleuchtender Blitz mit heftigem Donnerschlage ruft allgemeinen Schrecken hervor, Donna Anna schreit auf, und Don Juan benützt den günstigen Augenblick zur Flucht.

Im zweiten Akte handelt es sich vor Allem darum, das Zusammentreffen der bei dem Sextett Betheiligten wahrscheinlich zu machen. Hier ist Grandaur auf den geistreichen Einfall gekommen, die Szene in eine Art von Rotunde, die als öffentliche Passage benützt wird, zu verlegen. Die in Wien übliche Dekoration mit dem gewaltsam verkürzten perspektivischen Hintergrunde entspricht ihrem Zwecke gar nicht und sieht so unwahrscheinlich und gesucht wie möglich aus. In dem Hemizykel befinden sich in der Mitte eine Nische und zu deren Seiten je zwei Gitterthüren, von denen die eine, links nach dem Hintergrunde zu liegende, verschlossen ist. Der als Don Juan verkleidete Leporello erscheint mit Elvira von rechts vor der Rotunde, darauf kommen Don Octavio und Donna Anna mit Fackeln durch die Thür auf derselben Seite, und endlich, wie Leporello durch die linke Ausgangspforte entwischen will, treten Masetto und Zerline ein und halten ihn fest. Das erste Paar hatte sich, wie bekannt, vor dem sein Ständchen bringenden Don Juan geflüchtet, das zweite ist auf dem Heimwege begriffen — nachdem Masetto von Don Juan seine Prügel empfangen — und das dritte Paar will einen Besuch am Grabe des Komthurs abstatten. Auf diese Weise erklärt sich die sonst so befremdliche Begegnung ohne Weiteres; auch läßt sich nach dieser Szene am passendsten die B-dur-Arie Octavios anfügen, die er — ebenso wie seine andere, die zwölfte Szene des ersten Aktes einleitende Arie — im Beisein der Donna Anna singen muß. Die sogenannte Brief-Arie hat Grandaur, um nach der Friedhofsszene einen abermaligen Wechsel der Dekoration zu vermeiden, an das Grab des Komthurs verlegt und hierdurch zugleich das Erscheinen des Brautpaares in der Rotunde begründet.

An dem zweiten Finale der Oper beißen sich alle Regisseure der Welt die Zähne aus, und jede Bühne läßt ihren Don Juan auf eine andere Art umkommen. Wir haben in verschiedenen deutschen Städten nach einander folgende Variationen beobachtet: Der Geist versinkt ohne Don Juan. Dieser wird von den Teufeln mit Dreizacken zu Tode lgespießt, oder die Teufel packen ihn und werfen ihn in einen scheußchien Höllenrachen. Der Geist versinkt mit Don Juan. Die Teufel

führen einen triumphirenden Tanz auf und springen dann selbst in den Höllenrachen. Don Juan ersticht sich, nachdem der Geist verschwunden, oder er fällt todt zusammen. Der Hintergrund öffnet sich, und man erblickt das Monument von Stein, aber ohne Reiter — dieses Solopferd war eine Nüance des allersinnreichsten Regisseurs, auf die er sich besonders viel einbildete. Grandaur läßt seinen Helden, nachdem er von drei Geistererscheinungen früherer Geliebten, welche er in Wahnsinn, zum Selbstmord und auf das Schaffot gebracht hat, hinlänglich gemartert worden ist, vom Blitz erschlagen werden. Wir plaidiren für eine weniger umständliche Todesart und haben nichts dagegen, wenn Don Juan, wie er es verdient, wirklich vom Teufel geholt wird. Das entspricht mehr dem volksthümlichen Tone des Ganzen — das Volk verlangt nach einem stark sinnlichen Ausdruck psychologischer Prozesse, und es thut Recht daran. Einen Mythus rationalistisch zu deuten, möge man den Protestanten-Vereinlern überlassen.

„Der Schauspieldirektor."

Von W. A. Mozart.

Unter den verschiedenen Metamorphosen, welche der „Schauspieldirektor" durchgemacht hat, halten wir die seit 1858 bestehende Form für die allerunglücklichste, bedenklichste und begreifen nicht, warum man immer wieder dieses, jeden aufrichtigen Verehrer Mozarts in Harnisch bringende, schmähliche Machwerk einem leichtgläubigen Publikum vor Augen führt. Hat der wackere Doktor Hirsch, der für das unbefleckte Andenken des unsterblichen Meisters mit Feuer und Flamme eingetreten ist, um es vor kränkender Entstellung und unwürdiger Verunglimpfung zu bewahren, ganz umsonst geeifert? Und ist der Verschlimmbesserer des Textes, der auf dem Zettel paradirende Berliner Hofrath Louis Schneider, vielleicht unverschuldet an den Pranger gekommen? In der That scheinen jene Vorgänge gänzlich in Vergessenheit gerathen zu sein, obwohl Otto Jahn in Bezug auf die 1859 zu Leipzig erschienene Monographie des Dr. Hirsch Jedem den erwünschten Aufschluß giebt und auch bei seinen Bemerkungen über den „Schauspieldirektor" sich ausschließlich auf jenen Gewährsmann bezieht. Nicht einmal die Antonie Lange, die doch wenigstens als Schwägerin Mozarts in die richtige Aloisia Lange, geb. Weber, umzuändern gewesen wäre, hat ihren Abschied erhalten, und die alte liederliche, dreist erlogene Posse setzt ihr vermaledeites Unwesen mit ungeschwächten Kräften fort.

Thatsächlich ist das Verhältniß zwischen Mozart und Schikaneder ein ganz anderes gewesen, als es im „Schauspieldirektor“ späteren Datums dargestellt wird, und die „Zauberflöte“ verdankt ihre Entstehung keineswegs dem geflügelten Wort Schikaneders: „Dann zahl i nit“. Mozart hatte aus Barmherzigkeit, um den heruntergekommenen Theaterdirektor vor dem Ruin zu erretten, sein Libretto für das Theater an der Wien komponirt und ist dann für seine Gutmüthigkeit übel genug belohnt worden, da Schikaneder nicht allein dem Komponisten jeden Gewinnantheil vorenthielt, sondern auch das Werk hinter dessen Rücken an Andere verkaufte. · Schneider spekulirte auf die unlauteren und skandalsüchtigen Elemente der Menge, welchen kein erwünschterer Gefallen geschieht, als wenn man ihnen einen großen, allverehrten Mann in seiner menschlichen Blöße und Schwäche zeigt. Mag das Zerrbild auch der Wahrheit ins Gesicht schlagen, was kümmern sich die Leute darum, die den guten Mozart auslachen, weil er seine Kunst nach Brod schickt, den Dummheiten eines beschränkten Lohngebers gegen seine eigene Ueberzeugung servile Konzessionen macht, um die erste beste hergelaufene Sängerin wie ein süßlicher Modenarr umherschwänzelt und erst von seiner resoluten Schwägerin an die ehelichen Pflichten gegen sein „Stanzerl“ sich zurückerinnern läßt! Mozart war weder die Bedientenseele, noch der lüsterne Schelm, noch der alberne Faselhans, welche alle der Operettentext aus ihm machen will. Sein „Schauspieldirektor“, der am 7. Februar 1786 in der Schönbrunner Orangerie bei einem kaiserlichen „Lustfest“ zu Ehren des niederländischen Generalgouverneurs aufgeführt worden ist, hat mit dem Inhalt der gegenwärtigen Form nicht das Mindeste gemein. Er war ein Gelegenheitsstück, das den höfischen Gästen die ersten Kräfte des Schauspiels und der Oper in gefälliger Weise präsentiren half, und würde mit der Erreichung dieses Zweckes sein Schicksal erfüllt haben, hätte die Mozartsche Musik, vor Allem das meisterhafte B-dur-Terzett: „Ich bin die erste Sängerin“, das opusculum nicht gegen den Untergang gefeit. Die Lieder an Chloë und „Männer suchen stets zu naschen“, desgleichen das bekannte Bandelterzett sind erst später in Taubertscher Instrumentation durch die Bearbeitung, die den Schauspieldirektor Frank in Schikaneder und die Sängerinnen Herz und Silberklang in Aloisia Lange und Mademoiselle Uhlich aus Passau umgewandelt hat, dem Ganzen einverleibt worden.

Eine rechtschaffene, dem Original folgende Aufführung der Operette würde den Mozartfreunden willkommener sein als die Schneidersche Blasphemie. Der alte echte Text, mit seinen gegen den damaligen Zeitgeschmack gerichteten zahlreichen Pointen, ist bei Weitem nicht so antiquirt, wie Viele glauben. Schauspieler Puf könnte als praktischer Dramaturg

bei mancher modernen Bühne noch heute sein Glück machen. „Haben wir nicht gerade," bemerkt er seinem Direktor, „mit den Stücken, worüber am meisten geschimpft wird, das meiste Geld eingenommen, und bei jenen, die alle Welt für Meisterstücke hält, leere Räume gehabt? Mit „Nathan dem Weisen" werden Sie das zweite Mal nicht so viel einnehmen, als die Lichter kosten... Bleiben Sie mit dem guten Geschmack zu Hause. Es ist ein Hirngespinnst, das den Kopf, aber nicht den Beutel füllt. Die Leute führen ihn deshalb so häufig auf der Zunge, um ihn bei jeder Gelegenheit von sich zu geben, weil sie ihn nicht verdauen können. Hängen Sie ein prächtig Schild aus, mit Torten und Pasteten bemalt, und setzen Sie Speckknödel und Sauerkraut darauf. Man muß die Leute betrügen."

Zwei Mozartsche Jugendopern.

„Bastien und Bastienne". — „La finta giardiniera".*)

(1891.)

Wer von einer Mozartschen Jugendoper spricht, denkt dabei gewöhnlich an die „Entführung aus dem Serail" oder an den „Idomeneo". Daß schon ein Jahrzehnt später der junge Meister nicht mehr unter den Lebenden weilte, fällt dabei ebenso selten Jemandem ein, wie die merkwürdige Thatsache, daß Mozart vor dem „Idomeneo" schon ein Dutzend dramatischer Musikwerke geschaffen hatte. Er war ein Mann von fünfunddreißig Jahren, als er die letzte Oper „Titus" komponirte, und er war ein zehnjähriger Knabe, als er, mit Michael Haydn und Adlgasser zusammen, seinen ersten dramatischen Versuch, das geistliche Singspiel „Die Schuldigkeit des ersten Gebotes", auf das Theater brachte. Dieses Genie hat seine eigene Zeitrechnung. Die fünfundzwanzig Jahre seines Schaffens mit ihrer ungeheueren Fülle von Produktionen dünken uns eine halbe Ewigkeit, und daß auf jedes dieser Jahre beinahe soviele Werke kommen als deren Meister Geburtstage feierte, klingt so unglaublich wie ein Märchen. Zu den zartesten und duftigsten Erstlingsblüthen dieses musikalischen Wunderbaumes gehören die beiden Werke, welche am 25. Dezember zum ersten Male in der Hofoper aufgeführt worden sind: das einaktige Singspiel „Bastien und Bastienne", von dem zwölfjährigen Komponisten als „deutsche Operette" bezeichnet, und die „Gärtnerin", ursprünglich „La finta giardiniera", das verstellte oder vorgebliche Gärtnermädchen genannt, eine italienische opera buffa in drei Akten. Beide Stücke sind Novitäten für die ge-

*) Mit neuem Text von Max Kalbeck.

sammte heutige musikalische Welt, da, soviel bekannt, das deutsche Singspiel niemals auf ein öffentliches Theater gelangte, die italienische Oper dagegen nur während des Karnevals 1775 in München, für welchen sie eigens geschrieben wurde, und 1789 noch einmal in deutscher Uebersetzung in Frankfurt gegeben worden ist.

„Bastien und Bastienne“ hat eine interessante Vorgeschichte, welche irgend ein bescheidenes, gelehrtes Haus zu einer besonderen Monographie aneifern könnte. Denn das Libretto des Singspieles weist auf Jean Jacques Rousseau und die Anfänge seiner Berühmtheit zurück. Bald nach der, allgemeines Aufsehen erregenden preisgekrönten Abhandlung „Discours sur les arts et les sciences“, die Rousseau 1749 auf seinen Besuchswegen zu dem in Vincennes internirten Diderot entwarf, dichtete und komponirte er auf dem Landgute seines Freundes Mussard in Passy innerhalb einer Woche die Operette „Le devin du village“, welche, von Duclos ohne den Namen des Verfassers in der Pariser Oper aufgeführt, sehr bald eine ungeheure Popularität erlangte. Auf Befehl des Herzogs von Aumont kam der „Dorfwahrsager“ nach Fontainebleau auf das Theater des Königs, und Rousseau wohnte in absichtlich verwahrloster Kleidung — er war bereits der Feind des Luxus und der Fanatiker der Einfachheit geworden, als welcher er später die „Rückkehr zur Natur“ predigte — in der großen Proszeniumsloge, gegenüber der kleinen, in welcher Ludwig XV. mit Frau von Pompadour saß, der ersten Vorstellung bei. Der König war so entzückt von der Operette, daß er „mit der falschesten Stimme seines Königreiches“ nichts mehr zu singen wußte, als „J'ai perdu tout mon bonheur“, die Auftrittsarie der Colette. Wie es immer geschieht, daß ein epochemachendes Werk der Kunst seine Nachahmer findet, so war es auch mit dem Rousseauschen Intermezzo. Drei Jahre nach dem „Devin du village“ erschien unter dem Titel „Les amours de Bastien et Bastienne“ eine von Harny und der Frau Favart verfaßte Parodie des „Dorfwahrsagers“ in der italienischen Oper zu Paris. Die arkadischen Schäfer des Originals waren zu französischen Bauern umgewandelt, die zierlichen Verse in derbes Patois verkehrt worden, und an Stelle der anmuthigen Chansons ließen sich bekannte Volksmelodien hören. Auch die Parodie machte Glück, und die Holzschuhe der Favart, die in der Rolle der Bastienne-Colette das naturgetreue Theater-Kostüm einführte — eine gewagte Neuerung von historischer Wichtigkeit! — waren die erste Kriegserklärung gegen den Kothurn. — Das Original erhielt sich bis 1828 auf der Bühne, die Parodie kam in einer schauderhaften Uebersetzung von Weiskern 1764 nach Wien und wurde hier, vier Jahre darauf, von dem jungen Mozart in Musik gesetzt.

Wolfgang war im September 1767 mit der Schwester und den Eltern nach Wien gekommen, um bei den Festlichkeiten, welche für die Vermählung der Erzherzogin Maria Josepha mit dem Könige von Neapel vorbereitet wurden, mitzuwirken. Von den Blattern genesen, welche die Kinder in Olmütz überstanden, stießen sie überall, trotz hoher und allerhöchster Protektion, auf Gleichgiltigkeit und Kabalen der niedrigsten Art. Dasselbe Publikum und dieselben Künstler, welche ehemals den Wunderkindern Beifall zugejauchzt hatten, kümmerten sich nicht weiter um sie, und Wolfgang sah sich von allen Berufsgenossen, denen er über den Kopf gewachsen war, angefeindet und verfolgt. Zwar durfte er auf Befehl des Kaisers die von Coltellini gedichtete Oper „La finta simplice" komponiren, aber, obwohl — oder vielmehr weil — Mozarts Musik Alles übertraf, was die komische Oper der Zeit zu bieten vermochte, wurde der Aufführung des Werkes Schwierigkeiten und Hindernisse in den Weg gelegt, und Vater Leopold mußte nach einem verlorenen Jahre mit den Seinigen unverrichteter Sache wieder von Wien abziehen. Um das Genie des Sohnes wenigstens vor einem kleinen Kreise von Kennern und Liebhabern zeigen zu können, veranlaßte der Vater seinen geliebten Wolfgang, das kleine Weiskernsche Liederspiel in Angriff zu nehmen, und brachte dasselbe dann im Gartenhause eines Kunstfreundes zur Aufführung.

Ironie der Geschichte, daß nach hundertdreiundzwanzig Jahren dieses glänzende Zeugniß der Reife in demselben Wien, welches von dem jungen Genie nichts hören wollte, mühsam wieder hervorgesucht und der erstaunten Welt als das Werk eines Zwölfjährigen dargeboten wurde! Noch heute steckt dieser Knabe die Mehrzahl unserer musikalischen Pharisäer und Schriftgelehrten in den Sack; wir lauschen andächtig seinen heiteren, mit voller künstlerischer Kraft hingeworfenen Weisen, wie die Lehrer dem zwölfjährigen Jesusknaben im Tempel gelauscht haben mögen, und verwundern uns seines Verstandes und seiner Antworten. Das Gedicht von „Bastien und Bastienne" ist im Grunde nichts weiter, als eine Dramatisirung der bekannten, in alle Sprachen der Welt übergegangenen neunten Ode aus dem dritten Buche des Horaz: „Donec gratus eram tibi". Setzen wir für Horaz und Lydia Rousseaus Colin und Colette, beziehungsweise Bastien und Bastienne, so haben wir die Geschichte des eifernden Liebespaares, das sich zu trennen scheint, nur um sich desto inniger zu vereinigen. Zum dramatischen Hebel, der das Ganze in Bewegung setzt und den Umschwung herbeiführt, dient der Dorfwahrsager, in der vorliegenden Neutextirung ein heilkundiger Schäfer, der durch seinen klugen Rath unter scherzhaftem Hokuspokus die zürnenden Liebenden mit einander versöhnt. Das der Musik

untergelegte Gedicht sucht die Mitte einzuhalten zwischen der schäferlichen Koketterie Rousseaus und der derben Natürlichkeit der Favartschen Parodie, ohne der trivialen Plattheit Weiskerns zu verfallen. Schon hier bekundet Mozart die später oft bethätigte Fähigkeit seiner Musik, das Gemeine zu adeln und das Alltägliche in die ihr eigenthümliche hohe und reine Sphäre der Kunst zu erheben. Ohne es zu wissen und zu wollen, nähert er sich dem, ihm wahrscheinlich gänzlich unbekannt gewesenen Original und läßt den Schmutz des Dorfes weit unter sich. Geradezu verblüffend ist es, mit welcher unfehlbaren Sicherheit der kaum den Kinderschuhen entwachsene Künstler den Grundton des deutschen Singspieles im Gegensatze zur italienischen Oper zu treffen und festzuhalten weiß. Wenn er Goethes „Jery und Bätely" oder „Erwin und Elmire" in Musik zu setzen gehabt hätte, er hätte es nicht anders, nicht besser machen können. In der That lassen sich die maifrischen, wie nach dem Harze der braunen Knospe duftenden Gesänge dieser deutschen Operette, deren Gattung damals selbst noch in der Knospe steckte, am schicklichsten mit der aus der Schäferpoesie des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts hervorgegangenen Jugendlyrik Goethes vergleichen Unter dem modischen Kleide regt sich die unverdorbene, reine und große Natur, die sich in der „Entführung" und in der „Zauberflöte" so herrlich entfalten sollte. Mit der fröhlichen Jugend des Komponisten hängt es zusammen, daß die elegischen Stellen in der Partie Bastiennes, wo sie um ihre verlorene Liebe klagt, minder charakteristisch sind, als die launigen Theile, welche bei Weitem überwiegen; doch können auch sie mit dem tändelnden Wesen des Ganzen sehr wohl in Einklang gesetzt werden. Von den sechszehn Stücken des Singspiels stehen nur zwei in Moll, und von diesen beiden wieder leitet das eine, das kurze Arioso, in welchem Bastien mit Selbstmord droht, gleich ins Dur des nachfolgenden Duetts über. Das Andante maestoso in C-moll, welches die Zauberkünste des Colas und seine Beschwörung Bastiennens begleitet, macht gerade deshalb einen besonderen Eindruck. Auch im Orchester, welches von Blasinstrumenten nur Flöten, Oboen und Hörner verwendet, ist diese die Entscheidung herbeiführende Szene stark hervorgehoben. Hier bemerken wir den Einfluß Glucks, der zur selben Zeit, da der zwölfjährige Mozart sich im deutschen Singspiel und der italienischen Oper versuchte, mit der „Alceste" in Wien seine große musikalisch-dramatische Reform begann. Den künftigen Kenner und Verkündiger des Menschenherzens deutet die schöne, innigrührende Stelle im Duett der Liebenden an, welche diese in der Erinnerung an ihr entschwundenes Glück befangen zeigt: „Wo ist die liebe Zeit, da mir Dein Herz geweiht? Wohin sind jene Stunden?" Da hat Wolfgang wohl seiner

glücklichen ersten Kinderjahre gedacht, die er vor den Ausflügen in die kalte, undankbare Welt daheim im gemüthlichen Vaterhause verlebte! Und mit dem Gedenken jener Zeit mag ihm auch der lustige Ländler aus den Salzburger Alpen in den Sinn gekommen sein, der sich als Orchester-Ritornell zwischen die Stimmen der Wiedervereinigten im Vorgefühle neuer Freuden hineinschiebt. Der Kuriosität wegen verdient noch erwähnt zu werden, daß das Violinthema der Orchester-Intrada mit dem Hauptsatze der Eroica Beethovens Takt für Takt und Note für Note übereinstimmt. Hier aber klingt dieser weltberühmte „Heldengedanke“ gar nicht heroisch, sondern sehr idyllisch! Ein niederschmetterndes Beispiel für Diejenigen, welche in der Musik ein Organ des höchst bestimmten poetischen Ausdrucks erkennen wollen.

Als ein völlig Anderer erscheint Mozart in der 1774 komponirten Oper „La finta giardiniera.“ Von den gewaltigen Fortschritten, die er nach allen Richtungen der musikalischen Kunst in den acht zwischen seinem einundfünfzigsten und hundertsechsundneunzigsten Werke verflossenen Jahren gemacht, zeugt jede Seite der neuen Partitur. In der „Gärtnerin“ besitzen wir die Vorläuferin zur „Hochzeit des Figaro.“ Vielleicht wäre das Werk dem dort verwirklichten Ideal der dramatischen Musik noch näher gerückt, wenn Mozart sich entschiedener von dem Geschmack der Zeit losgesagt, wenn er weniger nach den Wünschen der Sänger und des Theaterpublikums als nach seinen eigenen künstlerischen Absichten gefragt hätte. Denn diese Karnevalsoper, welche zweiundzwanzig, größtentheils weit ausgesponnene Arien im Paradeschritt hinter einander aufmarschiren läßt, brauchte nur durch eine Anzahl von eingeschobenen mehrstimmigen Tonsätzen und Ensemblestücken die erforderliche Abwechselung und Konzentration zu erhalten, um sich neben dem späteren Meisterwerke sehen lassen zu können. Der italienische Text, so miserabel er im Uebrigen ist, drängt geradezu nach Duetten, Terzetten und Quartetten hin, und nur die Rücksicht auf die Eitelkeit der Virtuosen, von denen jeder für sich allein vor den Zuhörern zu glänzen suchte, konnte den Komponisten gegen seinen Vortheil einnehmen. Mit der schmeichelhaften Aussage der damaligen Musiker, die nach der Generalprobe erklärten, sie hätten noch keine schönere Musik gehört, keine, wo alle Arien schön sind (so berichtet der Vater Mozart), mußte sich Mozart zufrieden geben. Erregte doch sein Figaro eben um der in ihm vorherrschenden Ensembles willen bei den ersten Aufführungen Verdruß und Langeweile! Die Tollheiten des Buches dagegen ließ sich Jeder gerne gefallen, sogar der Komponist, der damals noch in Uebereineinstimmung mit aller Welt den Librettisten nur für den gehorsamen Diener der Sänger ansah. Wie beliebt das an den höheren Blödsinn

grenzende Gedicht war — der Name des Verfassers ist der verdienten Vergessenheit anheimgefallen — geht daraus hervor, daß es mehrfach in Musik gesetzt wurde und in der Komposition Anfossis zu Rom, Paris und Wien Furore machte. Wir sehen da einen Podestà, der mit seiner Kammerjungfer Serpetta gemeinschaftlichen Haushalt führt und sich in die frisch in Dienst genommene Gärtnerin Sandrina verliebt; einen Grafen Belfiore, der seine erste Geliebte Violante ermordet zu haben glaubt und bei der Nichte des Podestà, Arminda, Vergessen sucht; ein junges Mädchen, eben diese Arminda, welche des Grafen wegen ihren treuen Ramiro verläßt, um sich mit Belfiore zu verheirathen; und einen Gärtnerburschen Nardo, der hinter der nichtswürdigen, zänkischen und boshaften Serpetta herläuft. Eine niederträchtige Gesellschaft! Sandrina ist die verkleidete, todtgeglaubte Violante, Nardo ihr Diener Roberto; daher der Titel: La finta giardiniera. Belfiore, in welchem bei dem unverhofften Begegnen mit Sandrina-Violante die alte Liebe erwacht, schwankt dann zwei Akte lang wie Buridans Esel zwischen den beiden Damen umher, bis sowohl er, als Violante darüber zwei Mal den Verstand verlieren. Sie bilden sich zuerst Beide ein, arkadische Schäfer zu sein; dann hält sich Belfiore für Herkules, Violante für Medusa, und Beide wollen vor Vergnügen tanzen. In ihrem Wahnwitz buhlen sie um die Gunst des von Serpetta abgewiesenen Nardo, während die abgetakelte Kammerjungfer wiederum sich in Schmähungen auf ihren alten Freund, den Podestà, ergeht. Schließlich erwachen Belfiore und Sandrina-Violante, von ihrer Verrücktheit geheilt, aus einem tiefen Schlummer, und es findet eine allgemeine Aufklärung und Versöhnung statt. Diesen Düngerhaufen hat Mozart mit Rosen besteckt, die zum Theil die volle Frische ihrer Farben und die süße Würze ihres Duftes behalten haben.

Um die edle musikalische Seele des Werkes zu retten, mußte sie vor Allem aus der Hölle des Librettos befreit werden. Der Bearbeiter hat das arme Geschöpf zwar in ein gelinderes Fegefeuer gebracht; das Paradies aber konnte er ihm nicht erschließen. Er sah sich genöthigt, eine Menge von kleinen Motiven zu erfinden, die vielleicht auf einer bescheidenen Lustspielbühne sich wirksam zeigen würden, im großen Operntheater jedoch kaum zu bemerken sind. Auch werden ihm die Sänger, welche doch zuerst zum Singen und zuletzt zum Sprechen berufen scheinen, wenig Dank wissen für die Mühe, die er auf den Dialog verwendet hat. Freilich würden sie mit den endlosen Seccorecitativen, die übrigens nicht einmal vollständig vorhanden sind, noch weniger einverstanden gewesen sein. Ob und wie weit es ihm gelungen ist, eine einigermaßen erträgliche Handlung aus den verworrenen und wider-

spruchsvollen Elementen der Oper herauszubringen, den unerklärlichen und willkürlichen, dabei sich ewig wiederholenden Situationen eine Art von logischer Folge zu geben und die zerfahrenen, in verschiedenen Farben schillernden Charaktere zu der erforderlichen Einheit zusammenzuschließen, mögen Andere beurtheilen. Daß an dem Original des namenlosen Italieners nichts zu verderben war, bleibt immerhin ein Trost, wenn auch ein schlechter. Um so lieber reden wir den Verdiensten J. N. Fuchs' das Wort, welcher die musikalische Redaktion des Werkes mit gewohnter Pflichttreue und außerordentlichem Feingefühl besorgt hat. Die Redaktion war vorerst eine Reduktion, da die Oper, abgesehen davon, daß viele ihrer Musikstücke veraltet sind, vier Stunden spielen würde, wenn sie unverkürzt zur Aufführung käme. Die Hälfte ihrer Arien ist gestrichen worden, natürlich die schlechtere Hälfte. Das Werthvolle und Wichtige vom Entbehrlichen und Schädlichen zu sondern, war Sache des künstlerischen Geschmackes. Auch die allzu weitschweifige Form der beibehaltenen Musikstücke mußte auf ein vernünftiges und gefälliges Maß eingeengt werden. Die delikateste und schwierigste Arbeit aber bestand in allerlei möglichst unauffälligen und dabei doch wirksamen Veränderungen der Instrumentation. Was Fuchs zur Bereicherung und Vermannigfaltigung des Orchesters beigetragen hat, dadurch, daß er entweder den Bläserchor öfter mit dem Streichquartett abwechseln läßt oder die Gesammtwirkung unter Zuhilfenahme von Klarinetten, Fagotten, Hörnern und Trompeten verstärkt, klingt so selbstverständlich, als könne es gar nicht anders sein, und athmet durchweg Mozartischen Geist.

Da die Oper von drei Akten auf zwei eingeschränkt worden ist, so hat jeder Aufzug seinen befriedigenden Abschluß in einem großen Finale erhalten, welches die Personen des Stückes jedes Mal zum Ensemble eines Septetts vereinigt. In beiden Finalsätzen, wie auch in dem zur Exposition dienenden Anfangsquintett, bewährt Mozart schon die souveräne Meisterschaft seiner dramatischen Stimmführung. Alle Personen des Stückes zeigen sich in ihrer charakteristischen Eigenthümlichkeit und sprechen ihre persönlichen Meinungen und Wünsche aus, ohne daß die künstlerisch abgerundete und geschlossene Form dadurch alterirt würde. Schon um dieser herrlichen Ensembles willen verdiente die „Gärtnerin" von den Todten aufgeweckt zu werden, damit sie Zeugniß ablege für die Größe ihres jungen Meisters.

„Der Freischütz“ und „Euryanthe.“

Von Carl Maria v. Weber.

(1886.)

Was einmal im Herzen des Volkes Wurzel gefaßt hat, das ist gefeit gegen den Wandel und Sturm der Zeiten, und nur dem gebrochenen Herzen könnte sein heiliger Besitz entrissen werden. Die deutsche Musik müßte ihrer selbst vergessen, wenn sie jemals dem Andenken Carl Maria v. Webers untreu würde. Wie Mozart und Schubert war Weber ein Liebling der Götter; und als bereuten sie, sich von ihm getrennt und ihn auf die Erde entsendet zu haben, nahmen sie ihn bald wieder zu sich. Die ewige Jugend, in welcher sein edles Bild vor uns erscheint, bezahlte er mit einem frühen Tode, aber er ist, wie es in der Weisheit Salomonis heißt, „bald vollkommen worden und hat viele Jahre erfüllt“. Wozu Andere ein ganzes Menschenleben brauchten, verbrachte er in einem halben, sein Dasein verdichtete sich gleichsam und zog sich in sich selbst zusammen; in vierzig Jahren hatte er sich ausgelebt. Im Hinblick auf Mozart und Schubert haben wir nicht wie bei Weber das beruhigende und tröstliche Gefühl, daß sie erreichten, was sie erreichen konnten. Weder der Eine, noch der Andere hatte, als der Tod ihm vor der Zeit die Lippen verschloß, das letzte Wort in seiner Kunst gesprochen; sie schieden Beide von der Welt, ohne den ganzen Reichthum ihres Innern erschöpft zu haben, und trotz der hohen Vollendung, welche ihre Meisterwerke auszeichnet, waren sie selbst bis zum letzten Ausgang in unaufhörlichem Fortschreiten begriffen.

Webers Schaffen aber hält die aufsteigende Linie nicht ein. Sein populärstes und bedeutendstes Werk, das ihn unsterblich gemacht hat, liegt in der Mitte; mit dem „Freischütz“ war der Höhepunkt seines Wirkens erreicht, die Leistungsfähigkeit seiner Natur in der Hauptsache erschöpft, und was er später folgen ließ, bewegt sich in absteigender Linie. Damit soll keineswegs gesagt sein, daß Werke wie „Euryanthe“ und „Oberon“ nicht auf jeder Seite ihrer Partituren Züge von Größe und wahrhaft blendender Genialität enthielten. Ganz im Gegentheil; was die Einzelheiten betrifft, so mögen beide Opern in mancher Hinsicht dem „Freischütz“ noch überlegen sein. Aber gerade die Bevorzugung des Details, die Durcharbeitung des Nebensächlichen, das Bewußte, Berechnete und Gemachte, welches als Niederschlag theoretischer und kritischer Reflexionen anzusehen ist, der ehrgeizige Wunsch des Künstlers, um jeden Preis sich selbst zu überbieten, das unersättliche Verlangen nach dem Neuen, Niedagewesenen — alle diese Charakteristika der beiden letzten Weberschen Schöpfungen sind zugleich die deutlichen Merkmale

des beginnenden Verfalls. Weber ist bei sich selbst wie bei einem fremden Meister in die Schule gegangen; aber der Blick des Schülers war nicht scharf genug, um das Wesen des Lehrers zu durchdringen, und er blieb an der äußeren Form haften, die ihm nicht mehr genügen wollte. Ein Rafael, der sein eigener Giulio Romano geworden, übertrieb Weber seine Ausdrucksweise bis zur Manierirtheit und betrachtete für einen neuen Styl der dramatischen Musik, was nur eine Entartung des alten war. Der „Freischütz" darf nicht als Bruder von „Euryanthe" und „Oberon", sondern muß für deren Vater angesehen werden. Was uns heute am „Freischütz" entzückt und auch spätere Geschlechter noch entzücken wird, ist der vollkommene Ausgleich zwischen Klassizität und Romantik. In dieser einzigen, ohne Beispiel dastehenden Oper wird ein durchaus romantischer Inhalt durch eine völlig klassische Form gehoben und getragen, und die Form selbst wieder erscheint nicht als die starre Ueberlieferung älterer fremdländischer Vorbilder, sondern sie ist mit ihrem Inhalt aus dem deutschen Singspiel emporgewachsen und zeigt uns dasselbe veredelt und verklärt in seiner idealen Gestalt.

Die romantische Schule, welche um die Wende des neunzehnten Jahrhunderts die Häupter der deutschen Literatur in sich vereinigte und eine Fülle der stärksten geistigen Kraft mit wenig Nutzen und viel Geschrei verbrauchte, hat ungeachtet ihrer himmelstürmenden Bestrebungen es zu keinem Werke gebracht, das auch nur annähernd sich mit Webers Meisteroper vergleichen könnte. Alle krankhaften Elemente, welche dem Texte des Librettisten als Zeichen seiner Zeit etwa anhaften, sind von dem quellfrischen Strome der Weberschen Musik hinweggespült und aufgelöst worden. Friedrich Kinds Gedichte, Novellen, Romane und Dramen standen dermaleinst in gutem Ansehen, und doch ist nichts von der ganzen Herrlichkeit des fruchtbaren Autors übrig geblieben, als die paar armseligen Blätter, welche das leicht wiegende Gedicht vom „Freischütz" enthalten. Auch sie wären in die wohlverdiente Vergessenheit hinübergeflattert, wenn nicht Weber sie sich angeeignet und über ihre dürftigen Zeilen das Signum des ewigen Lebens gesetzt hätte. Seine göttliche Musik zaubert blühende Rosen auf die Wangen der bleichsüchtigen Agathe hin, stattet das naseweise, alberne Aennchen mit gewinnender Liebenswürdigkeit aus, verwandelt den sentimentalen Max in einen herzhaften Jägerburschen, entlockt dem Theater-Bösewicht Kaspar einen interessanten Dämon, giebt selbst der platten Frömmigkeit des Eremiten eine höhere Weihe und rückt das gruselige Kindermärchen aus der Ammenstube auf den erhabenen Schauplatz der Bühne. Nicht Kind, sondern Weber ist der Dichter des „Freischütz", und er ist zugleich sein Maler.

Wer die Biographie des Meisters gelesen hat, weiß, daß neben

der prävalirenden musikalischen Begabung auch poetische und bildnerische Fähigkeiten in der Natur Webers vorhanden waren, daß er den Griffel des Zeichners ebenso geschickt zu führen vermochte wie die Feder des Schriftstellers und Gelegenheitspoeten. So ist er uns ein Beispiel mehr für die Vielseitigkeit jeder wirklich produktiven Natur, durch welche das Genie sich vom Talente unterscheidet, und außerdem ein Beleg für die von uns wiederholt vertretene Ansicht, daß im Prinzip alle einzelnen Künste zusammenlaufen, vermöge des von ihnen verwendeten Materials aber in ihrer Erscheinung desto weiter auseinandergehen. Ein Gesammtkunstwerk darstellen, heißt, die Künste auf ihren Ursprung zurückführen, und das gelingt wohl dem abstrakten Denker, doch nicht dem konkreten Künstler. Gemeinsame Sache können die verschiedenen Künste nur da machen, wo eine der andern sich unterordnet und von ihrem Wesen so viel opfert, wie sie thun darf, ohne ihre von dieser Beisteuer gänzlich unberührte Existenz zu veräußern. Rein technische Hilfsmittel sind es, mit denen die Künste sich gegenseitig unterstützen und aus der Noth helfen. Es heißt einem Theatergebäude zu viel Ehre erweisen, wenn man in ihm die höchste Aufgabe der Architektur erkennen will. Zugegeben aber, daß das Theater bestimmt wäre, das Gotteshaus zu ersetzen, was hat das in ihm zur Darstellung gelangende Drama mit seiner Façade zu schaffen? Ein Haus, in welchem Komödie gespielt wird, kann ein architektonisches Meisterstück sein; aber wehe dem Dichter, der uns daran erinnerte, denn er würde uns einladen, das Haus von außen zu betrachten. Das Werk des Dramatikers hängt mit dem des Baumeisters eben nur äußerlich und praktisch zusammen. Viel inniger ist die Gemeinschaft zwischen der darstellenden Poesie, der szenischen Musik und der Malerei auch nicht, wie mancher zweifelhafte Poet und Musiker auch auf die Kouliſſe des Malers und die Rhetorik des Deklamators hingearbeitet haben mag. Zwischen dem geschicktesten Theater-Dekorateur und dem mittelmäßigsten Bildnißmaler bleibt ein unausfüllbarer Abstand; und wer den ehrsamen Friedrich Kind einen Dichter sein läßt, versteht nichts vom Wesen der Poesie. Ein tüchtiger Librettist kann nebenbei auch ein guter Poet sein, aber meist bildet ein schwächerer, in gewissen Theaterkniffen bewanderter Verseschmied ein gefügigeres Organ für den Opernkomponisten, als das zum Herrschen berufene, anspruchsvolle Dichtergenie.

In der Oper nun ist die Musik die gebietende Königin, und die übrigen Künste harren im versammelten Hofstaate als Diener ihres Winkes. Man entferne aus der Wolfsschlucht im „Freischütz" die Musik und man hat der schauerlichen Szene die Seele genommen. Der Komponist streift die Grenzgebiete der verwandten Künste, ohne sie erobern

zu wollen, und darum wird er zur Noth auch ohne den technischen Beirath der von ihm besoldeten Hilfstruppen fertig. Wenn wir den „Freischütz“ im Ganzen betrachten, sind es immer die musikalischen Charaktere, die musikalischen Szenen und der musikalische Stimmungsgrund der Oper, welche uns sofort die eigenthümlichen Merkmale des Werkes entgegenbringen. Die Wolfsschlucht gehört mit dazu; aber wir erkennen in ihr nur ein Glied des Ganzen. Und doch verführte gerade dieses Stück den Komponisten zu dem Irrglauben, welcher die gleichberechtigte Mitwirkung der drei Schwesterkünste zum Prinzip des Gesammtkunstwerkes erhob, wie er es in der „Euryanthe“ und theilweise auch im „Oberon“ zu verwirklichen strebte. Der Dichter und der Maler, die er bei der endgiltigen Wahl seines Künstlerberufes glücklich von sich abgethan hatte, rührten sich wieder in ihm; er fühlte sich erschöpft, achtete die Fähigkeit seiner erwählten Kunst, die eben erst eine so glänzende Probe bestanden hatte, zu gering, überschätzte dafür den Werth seiner technischen Mitarbeiter um das Zehnfache, verwechselte das rohe Koulissenbild mit dem feinen Gemälde des Künstlers und hielt seine Librettisten für selbständige Dichter. Mit dieser verhängnißvollen Kette von Schwächen und Irrthümern schlug Weber seinen Genius in Fesseln; er hatte die Kraft nicht mehr, sich von ihnen zu befreien, und der Tod erlöste ihn vom Uebel der grauen Theorie. Seine Nachfolger, welche auf den von ihm eröffneten Bahnen mit größerer und geringerer Originalität weiter wandelten, vor Allem Richard Wagner, haben das Ziel, welches Weber vorschwebte, ebensowenig erreicht wie er, obwohl sie noch ganz andere Mittel dazu aufboten. Wo es ihnen, wie Heinrich Marschner im „Hans Heiling“ und „Vampyr“, oder zum Theil auch Wagner im „Holländer“, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“, gelang, sich zu mäßigen, ihr eigenes Talent den Neuerungen ihres Vorgängers anzupassen und in Fühlung mit dem Volke zu bleiben, aus welchem Weber und Marschner ihre beste Nahrung sogen, da erreichten auch sie ihre unmittelbarsten und zweifellosesten Erfolge. Leider besitzen wir mehrere „Euryanthen“ in schwächerer Auflage, die mit noch größeren Ansprüchen als die ursprüngliche „Euryanthe“ auftreten; ein zweiter „Freischütz“ aber soll noch wiederkommen.

* * *

Der Künstler soll das Problem lösen, nicht darstellen. Er vor allen anderen Sterblichen ist berufen, die Widersprüche der Welt auszugleichen, die Dissonanzen des Lebens in Harmonien zu verwandeln und die flüchtig vorübereilende, den wechselnden Launen des Zufalls unterworfene Erscheinung mit den über jeden Wandel erhabenen, zu allen Zeiten giltigen Gesetzen zu verbinden, in welchen die höchsten

Ideen der Menschheit sich offenbaren. Was er schafft, darf die Spuren seiner Arbeit nicht an sich tragen; rein und vollkommen muß es wie aus den Händen eines Gottes hervorgegangen sein, und kein störender Rest des Irdischen mehr soll ihm anhaften. Problematisch nennen wir ein Kunstwerk, das den schöpferischen Grundgedanken desselben nicht verwirklicht, entweder weil der Künstler seiner Aufgabe nicht gewachsen war, oder weil jener Gedanke künstlerisch überhaupt nicht verwirklicht werden konnte. Geht ein solches Werk von einem bedeutenden Manne aus, so kann es unberechenbaren Schaden anstiften. Geniale Irrthümer werden nicht allein verziehen, sondern nur zu gern für Wahrheiten gehalten, zumal in unfruchtbaren Perioden, in welchen man das Neue schon um des Neuen willen liebt. Auch schmeichelt es dem vom Guten abgewendeten Geschmacke, zur thätigen Mitarbeiterschaft an einem unfertigen Werke herangezogen zu werden, und was der Künstler aus Ohnmacht, Eigensinn oder Verblendung versäumte, holt das Publikum mit großer Befriedigung nach. Man unterrichtet sich auf das Genaueste über die Intentionen des in Mode gekommenen Autors, ästhetisirt, kritisirt und polemisirt nach Herzenslust, und tritt an den Kunstgenuß wohlvorbereitet wie an ein Examen heran.

Zu jenen problematischen Erscheinungen zählen wir Webers „Euryanthe". Nur noch dem Namen nach zur Oper gehörig, verfolgt das Werk ganz andere Zwecke, als die alte, vornehmlich auf rein musikalische Wirkungen abzielende Kunstform, es trägt das spätere Musikdrama in seinem Schooße und scheint auf den geschickten Accoucheur zu warten, damit dieser den Wechselbalg des „Kunstwerkes der Zukunft" mit Zangen zur Welt bringe. Daß Weber selbst nicht zufällig oder seinem eingebornen Antriebe folgend, in die neue Richtung hineingerathen ist, geht aus seinen persönlichen Aeußerungen klar hervor. Als er von dem akademischen Musikverein zu Breslau die Aufforderung erhielt, die „Euryanthe" im Konzertsaal vorzuführen, lehnte er das Anerbieten mit der Begründung ab, seine Oper wäre ein „rein dramatischer Versuch", der sein Gelingen nur „von dem vereinigten Zusammenwirken aller Schwesterkünste" erhoffen könnte. Ueber die Motive, welche ihn veranlaßten, diesen Versuch zu wagen, sind wir ebenfalls unterrichtet. Tadelsüchtiger Unverstand hatte dem „Freischütz" formale Mängel vorgeworfen und dieselben der „halb dilettantischen" Ausbildung des Komponisten zur Last gelegt; daneben war der Zweifel ausgesprochen worden, ob der Schöpfer jenes Singspiels im Stande sein würde, eine große Oper zu komponiren. Weber hätte derartige Angriffe ignoriren oder ihnen mit einem zweiten „Freischütz" die Spitze bieten sollen, aber der Schein von Berechtigung, den sie für sich hatten, verblendete ihn, und



Weber.

Ideen der Menschheit sich offenbaren. W[illegible]
[illegible] an sich tragen [illegible]
[illegible] hert [illegible]
[illegible] mehr [illegible]
[illegible] das der [illegible]
[illegible] entweder [illegible]
[illegible] weil jener [illegible]
konnte. Geht [illegible] Werk von ei[illegible]
kann es [illegible] Schaden auf[illegible]
nicht [illegible] sondern [illegible]
zumal [illegible]
[illegible] Auch [illegible]
[illegible]

[illegible] nich zur [illegible]
[illegible] der alte, von [illegible]
[illegible] es [illegible]
[illegible]
[illegible] Bresl[illegible]
[illegible] Oper [illegible]
[illegible] dem [illegible]
[illegible]
ob der [illegible]
[illegible] zu [illegible]
[illegible] mit [illegible]
[illegible] von Be[illegible]



Weber.

er beschloß, den Tadlern zu zeigen, was er vermöchte. Er wollte ihnen noch mehr geben, als sie von ihm verlangten, und da er überdies auch die Kraft nicht fühlte, seinem „Freischütz“ mit einem ähnlichen Produkte erfolgreich Konkurrenz zu machen, so verfiel er auf dieselben verfänglichen Auskunftsmittel, deren sich seine Nachahmer bedienten. An Stelle der natürlichen Wirkung setzte er den künstlichen Effekt, vertauschte die spontane Eingebung mit berechnender Spekulation, ließ für das warme schöpferische Gefühl, das den produzirenden Künstler von selbst zum Rechten leitet, den kühl abwägenden kritischen Verstand treten und gab die erhabene Einfachheit und kindliche Einfalt, welche immer und überall das untrügliche Merkmal des echten Genies gewesen sind, einem mühsam konstruirten und umständlichen Apparat von leeren Aeußerlichkeiten preis. Wer Augen hat, zu sehen, Ohren, zu hören, und ein Herz, zu fühlen, bewege dieses lehrreiche Vorkapitel zur Geschichte der modernen Bühnenmusik in seinem lieben Gemüthe. Ach, die armen fünf Sinne des modernen Weltbürgers sind von den grausamen Ueberreizungen eines nervösen Zeitalters schon so sehr abgestumpft, zermartert und verdorben worden, daß der Gesunde Gefahr läuft, für krank gehalten zu werden!

Leider fand Weber, der sich mit seinem guten Friedrich Kind überworfen hatte, in dem fatalen Blaustrumpf Helmina v. Chezy das gefügige Werkzeug für den Aufbau seiner romantischen Pläne. Dieses widerwärtige Literaturweib, welches in seinem ganzen verpfuschten Leben kaum einen einzigen klaren Gedanken gehabt hat, ist als die eigentliche Ahnfrau des neudeutschen Musikdramas zu betrachten. Sie war Webers böser Engel, der dem Unglücklichen seine besten Stunden vergällte; sie machte den Reizbaren „an Ekel seelenkrank“, trug seine Schwächen in den Mund der Leute, verlästerte den Arglosen hinter seinem Rücken, trat sogar, als sie noch nicht genug von ihm honorirt zu sein glaubte, feindselig gegen den „Geizhals“ auf, und forderte durch den Tumult, welchen sie mit dem Ausruf: „Machen Sie mir Platz, ich bin ja die Dichterin!“ am Abend der ersten Wiener Aufführung der „Euryanthe“ erregte, das Gelächter des Publikums heraus. Ihr salopper Schatten, welcher die Musik der Oper umschwebt, gilt uns für ein weit schrecklicheres Gespenst als der Geist ihrer Emma, welcher der Handlung des Gedichtes auf die Beine hilft. Helmina war eine von jenen exzentrischen, zur Schwärmerei geneigten Frauen, die, so lange sie frisch und hübsch sind, auch auf bedeutende Männer Eindruck machen. Ihre Verse erhielten durch die Persönlichkeit der Dichterin eine wirksame Folie, sie waren mit ihr jung und alterten mit ihr; hätte sie ihnen Roth auflegen können, so würden sie sich noch länger konservirt haben. Daß die

Chezy die lebhafte Empfindung für das Schöne mit der Fähigkeit, es hervorzubringen, verwechselte, wollen wir ihr nicht nachtragen; dergleichen kommt öfter und auch bei Männern vor. Aber daß sie ihre Poesie ins praktische Leben einführte, ihre Nachthauben mit Lorbeern garnirte und einen Miethskontrakt — wie die Historie verbürgt — in achtzeiligen Stanzen aufsetzte, finden wir höchst niederträchtig. Man wird sich nach dem Gesagten ungefähr eine Vorstellung von der Beschaffenheit des Euryanthe-Textes machen können. Helmina wünschte, wie sie in ihren Memoiren erzählt, anfänglich die Oper „volksthümlich und zugleich troubadouresk“ zu behandeln und den Leitfaden des altfranzösischen Fabliaus nicht aus den Händen zu lassen. Mit diesem Leitfaden aber hatte es eine eigene delikate Bewandtniß. In der „Histoire de Gérard du Nevers et de la belle et vertueuse Euryanthe sa mie“ trägt die schöne und tugendhafte Euryanthe auf der linken Seite unterhalb ihres Schwanenbusens ein blaues Muttermal in Form eines Veilchens. Sie bewahrt dieses Zeichen, das nur ihr Bräutigam kennt, als Geheimniß; aber der Verräther Lysiardus entdeckt es mit Beihilfe einer alten Hofmeisterin, indem er durch ein in die Thür des Schlafzimmers gebohrtes Loch die sich entkleidende Dame beobachtet. Natürlich erhält dann die belastende Aussage des Arglistigen, die er vor versammeltem Hof- und Kriegsvolke der überraschten Unschuld ins Gesicht schleudert, ein sehr starkes Gewicht. Weber und der als Beirath zugezogene Ludwig Tieck wollten von diesem Veilchen, das im Verborgenen blüht, begreiflicherweise für das Theater nichts wissen, und Frau v. Chezy mußte sich damit begnügen, ihrem Tagebuche den Seufzer anzuvertrauen: „O, wer daran gedacht hätte, daß Bellinis Norma mit zwei Kindern auf der Bühne erscheinen würde, würde aus dem unschuldigen Veilchen der „Euryanthe“ kein Bedenken gemacht haben, und die Dichtung würde wirksamer geworden sein, wenn man ihr treu geblieben wäre!“ Mit der letzteren Bemerkung hatte sie freilich Recht. Der Ersatz, den sie unter Webers Beistand für das ihrer Euryanthe vom Herzen gerissene Blümchen aus der romantischen Rumpelkammer herbeischaffte, war zuerst ein blutiger Dolch, und endlich das unbrauchbarste aller Theater-Utensilien, ein Ring. Zu dem Ringe gehörte notwendig ein Finger, zu dem Ringe der Schicksalskomödie der Finger der Vorsehung. Emma, die Schwester Gerhards oder Adolars, wie der Held sangbarer und süßer mit Zuckerwasser umgetauft wurde, kann keine Ruhe im Grabe finden; ihr Udo fiel in der Schlacht, sie trank aus dem mit Gift gefüllten Reife den Tod und muß nun so lange als Gespenst umgehen, bis „der Unschuld Thräne im höchsten Leid“ das verwünschte Gold benetzt und „Treue dem Mörder Rettung

deut für Mord". Wandle bis zum jüngsten Tage, unselige Emma, Du wirst niemals erlöst werden! Welch ein ausverschämtes und hartnäckiges Orakel: es verlangt eine Unschuld, eine weinende Unschuld, eine auf den Ring weinende Unschuld, eine auf den Ring weinende gemordete, ihren Mörder rettende Unschuld. Das heißt ein Bischen viel von einer Unschuld verlangt. Aber keine unnöthigen Sorgen! Emma ist die intime Freundin der Dichterin Helmina v. Chezy und kennt als solche die verborgenen poetischen Absichten ihres Librettos ganz genau. Sie weiß, daß der geckenhafte Adolar mit der Treue Euryanthens vor den Rittern König Ludwigs VI. renommiren, daß er unedel und gemein genug sein wird, die Tugend seiner Braut zum Gegenstand einer Wette zu machen — ähnlich wie Percival in Halms „Griseldis" — daß ferner die von Hysterie geplagte Euryanthe das Geheimniß der Gruft und des Ringes an Eglantine ausplaudern und diese wieder es an den Renommisten Lysiart weitergeben wird, daß Adolar sofort von der Untreue Euryanthens überzeugt sein, die Angeklagte aber im entscheidenden Augenblicke und weiterhin auf ihre Rechtfertigung verzichten wird, daß Adolar Euryanthe erst tödten wollen, sich dann jedoch, weil sie ihn vor einer Schlange errettet, eines Besseren besinnen wird, daß endlich die Schuldigen ihre Strafe, die durch ein Mißverständniß Getrennten den Lohn für die reichlich ausgestandenen Strapazen davontragen werden. Geh schlafen, selige Emma, Du bist erlöst!

Weber verstand sich so gut auf Alles, was mit dem Theater zusammenhängt, daß man glauben sollte, er hätte die organischen Fehler dieses haarsträubenden dramatischen Gedichtes nicht übersehen können. Aber es erging ihm wie seinem nicht minder theaterkundigen Nachfolger Richard Wagner, der den „Ring des Nibelungen" für ein Drama und sich selbst für einen Dichter hielt, und er setzte den Text in Musik. Glücklicherweise liebäugeln die rohen und unwahren Figuren der „Euryanthe" noch nicht wie die innerlich zwar nicht besseren, aber äußerlich doch feiner abgeschliffenen Götter und Helden Wagners mit symbolischen, mythischen und metaphysischen Begriffen; wir besäßen sonst gewiß eine umfangreiche Euryanthen-Literatur und ein Heer von salbadernden Weber-Gelehrten. Was den Blick des Komponisten gefangen nahm und blendete, waren die bunte Mannigfaltigkeit des Stoffes, der romantische Horizont, von welchem die Gestalten sich abzeichneten, die malerischen Dekorationen mit ihren Thronsälen, Burghöfen, Prospekten auf alterthümliche Schlösser und Städte, Waldungen und Felsenthälern, der geharnischte Troubadour mit Schwert und Harfe und dessen finsterer Rival, die beiden ebenso scharf mit einander kontrastirenden Frauen, die zu breiten Chören sich formirenden Massen von Rittern, Edeldamen

und Knappen, der große Hochzeitszug im dritten Akte, und endlich das musikalische Dämmerlicht, in welchem das Ganze, zur ahnungsvollen Geisterwelt hinüberspielend, lebt und webt. Die Musik zur „Euryanthe“ gleicht einem mit Gold und Silber reich verzierten Panzer, der, zum kleinsten Theile entblößt, unter einem dünnen schleierartigen Ueberwurfe hervorfunkelt. Weber schlägt ganz neue Töne an, die seither zum Gemeingut der musikalischen Romantik geworden sind. In einigen Sätzen erreicht er, was die Schönheit der Form und die Klarheit des Ausdrucks anbetrifft, die klassischen Meister, zu denen wir auch den Komponisten des „Freischütz“ rechnen. Die prachtvolle Ouverture ist wie im „Oberon“ das beste Stück der Oper und enthält deren schönste und ursprünglichste Gedanken. An unmittelbarer Wirkung geben ihr die höchst lebendig bewegten Chöre, vor Allem der von Waldhörnern begleitete Jägerchor, das rauschende Finale des ersten Aktes und das hinreißende Duett zwischen den Liebenden „Hin nimm die Seele mein“, welches in der Wiederholung das Ende der Oper einleitet, wenig nach. Als eigenthümlicher Umstand verdient erwähnt zu werden, daß Weber jenes schauerlich geheimnißvolle Largo mit gedämpften Violinen, welches das Geisterleben Odos und Emmas charakterisirt, anfänglich nicht in die Ouverture aufgenommen hatte. Wie unsicher und schwankend der Komponist seinem Werke noch bis kurz vor der ersten Aufführung desselben gegenüberstand, geht sowohl daraus, wie auch aus seiner entschiedenen Absicht hervor, die Exposition der Handlung während der Ouverture den Zuschauern in einem lebenden Bilde klarzulegen. Mit dem Eintritt jenes Largos sollte sich der Vorhang öffnen, Euryanthe im Gebet an Emmas Sarge knieen und deren Geist mit kummervoller Miene an ihr vorbeischweben. Auch für den Schluß der Oper war bei der letzten Wiederkehr jenes bedeutungsvollen leitenden Satzes die sichtbare Verklärung des Gespenstes geplant. Weber machte sich begründete Skrupel, dem Zuhörer ein absolut musikalisches Bild für einen poetischen Vorgang zu geben, von welchem, da er hinter der Kouliſſe bleibt, Niemand etwas Näheres erfährt. Andere Bedenken ästhetischer Art mußten das Gewissen des Künstlers zum Schweigen bringen, und das Räthsel blieb bestehen. Heute, wo wir es in der „höchsten Bestimmtheit des musikalischen Ausdrucks“ so herrlich weit gebracht haben, begreifen wir kaum noch das natürliche Schicklichkeitsgefühl, welches den Komponisten daran erinnerte, daß Musik und Poesie einander wohl ergänzen, aber keineswegs ersetzen können. Neben den reichen musikalischen Vorzügen der Oper fallen der eklektische Geist des Dichter- und Maler-Komponisten, sowie die Konzessionen, welche er seiner Theorie machen mußte, umso schwerer ins Gewicht. Ueberall, wo sich der Maler zeigt, treten der

Poet und der Musiker in den Hintergrund, am auffälligsten bei den Szenen, welche den Kampf Adolars mit der Schlange, die Einsamkeit und die Schrecken der Wildniß und den traurigen Hochzeitszug Lysiarts schildern. Bei letzterem ließ sich der Komponist obendrein zu einer übel angebrachten Charakteristik verführen, die eines der schlagendsten Beispiele für den innern Widerspruch der Poesiemusik liefert. Der Marsch einer zum Freudenfeste des Lebens versammelten Gesellschaft wird im Orchester mit trüben und verworrenen Elementen versetzt, weil die Hauptpersonen, um die es sich handelt, trüben und verworrenen Gemüthes sind. Ein Zug zum Hochgericht, der fröhliche Klänge anstimmt, weil etwa der Henker gut zum Köpfen aufgelegt ist, wäre ein passendes Gegenstück dazu. Bei dem musikalischen Drama liegt das Charakteristische nicht unter, sondern auf der Bühne; d. h. die Sänger, nicht das Orchester haben für die Handlung einzustehen, wenn anders die Figuren, welche sie vorstellen, als selbständig thätige Individuen gelten sollen. An anderen Stellen wieder vertraute der Komponist allzusehr auf den Dichter, und anstatt den Personen das Herz erklingen zu lassen, fand er sie mit dem Munde und den Worten ab, die ihnen hineingelegt worden sind. In dem Duett zwischen Euryanthe und Eglantine z. B. und selbst in der ihrer musikalischen Beredtsamkeit wegen berühmten großen Szene des Lysiart, dem Fundamental- und Musterstück der neudeutschen Oper, decken der musikalische und dichterische Ausdruck einander nicht, theils weil dies überhaupt nicht möglich ist, theils weil Weber seine Kraft auf andere Dinge verschwendet. Vergleichsweise zieht man das Duett zwischen Agathe und Aennchen oder die Arie Kaspars heran, und man wird sehen, auf welcher Seite die Wahrheit zu finden ist. Die Sucht nach dem Aeußerlichen, auf das es mit der ganzen malerischen Wirkung im Gesammtkunstwerke hinausläuft, kann nicht schärfer gekennzeichnet werden, als mit der Toilette, welche Adolar und Euryanthe in aller Eile anlegen, sobald sie ihren Leidensgang in das Felsengebirge antreten. Der aus allen Himmeln der Hoffnung und Liebe herabgeschmetterte Held hat nichts Wichtigeres zu thun, als einen für vorhergesehene Trauerfälle deponirten schwarzen Harnisch nebst Helm und Beinschienen aus seiner Rüstkammer hervorzuholen, und auch die zum Tode gehende verzweifelte Braut weiß sehr wohl in der Kleiderordnung Bescheid, da sie das schlohweiße Armensündergewand anzieht und ihr blondes Haar in schmerzlicher Unfrisirtheit auf den Rücken herabfallen läßt. Für solche gen Himmel schreiende Schneider- und Friseurwitze schwärmt freilich ein gesammtkünstlerisch angehauchter Theaterfreund mit besonderer Vorliebe.

Der oft gescheiterte Versuch, Webers „Euryanthe“ auf dem Reper-

toire zu erhalten, wäre mit besseren Aussichten auf Erfolg neuerdings zu wagen. Abgesehen von den unvergänglichen Schönheiten des Werkes hat die „Euryanthe" selbst ihre Stellung gegen frühere Zeiten so entschieden zu ihrem äußeren Vortheile geändert, daß sie über Theilnahmslosigkeit des Publikums nicht mehr klagen darf. Wir genießen sie durch das mächtige Medium der Wagnerschen Kunst — ob als Gegner oder Anhänger derselben, ist gleichgiltig.

„Preciosa."

Von Carl Maria v. Weber.

(1880.)

Ein unparteiischer Beurtheiler der „Preciosa" soll noch geboren werden. Die Generation, welche von dem dramatischen Gedichte des weiland weimar'schen Hofschauspielers und vielgerühmten Dichters Pius Alexander Wolff zu Thränen der Freude und des Schmerzes sich bewegen ließ, hat längst anderen Geschlechtern Platz gemacht, die, wenn auch nicht gescheidter, so doch anspruchsvoller geworden sind und mit ihren Thränen weniger verschwenderisch umgehen. Von Zigeunern gestohlene Grafenkinder, welche nach drei bedrängten Akten im vierten und letzten Akte den angenehm überraschten Eltern unter allgemeinem Jubel wieder zurückgegeben werden, machen heute nicht einmal in der Oper mehr Glück, die doch noch immer das letzte Asyl für bankerott gewordene Romantiker vorstellt. Aber wir sind nur zu leicht geneigt, die harmlosen Schwächen unserer Altvordern, welche an dergleichen abenteuerlichen Komödien Gefallen fanden, einem unschuldigen Dichter zur Last zu legen, ohne zu bedenken, daß dieser nichts Anderes ist, als das lebendige Sprachrohr seines Zeitgeschmackes. So thut man dem trefflichen Wolff Unrecht, wenn man ihn einen leeren Phrasenmacher und sentimentalen Reimschied nennt. Allerdings ist Wolff kein dramatischer Alexander, sondern nur ein lyrischer Pius gewesen; aber in seinen sauber gefeilten, glatten Versen steckt doch ein gesunder kerniger Sinn, der auf unsere Jugend weit günstiger und förderlicher einwirken könnte, als irgend eines der gegenwärtig so beliebten, krankhaft versponnenen, psychologischen Stimmungsräthsel. Jeder hat in seinem Herzen wohl einen stillen Winkel, wo die Klagen des verwaisten, unter zerlumptem Diebsgesindel wie ein Vergißmeinnicht im Sumpfe blühenden Mädchens sanft und melodisch nachklingen, und wäre es auch nur, um halbvergessene Erinnerungen an sorgenlose und hoffnungsvolle Tage der Kindheit aufzuwecken. Es ist das schöne und unbestreitbare Vorrecht veralteter

und bei Seite geschobener Kunstwerke, uns gleichsam wieder zu uns selbst zurückzuführen, daß wir uns erkennen, wie wir einmal waren und wie wir nicht mehr sind; und wenn jene keine ursprüngliche Lebenskraft mehr besitzen, so werden sie doch von den guten Geistern unserer eigenen Jugend genährt und erscheinen uns im verklärenden Schimmer wehmüthigen Gedenkens doppelt so werth und theuer.

Charakteristisch für das Verhältniß, welches bei der „Preciosa" zwischem ihrem Dichter und ihrem Komponisteu besteht, ist, daß man schlechthin von Webers „Preciosa" spricht, als ob das Werk eine Oper wie der „Freischütz" sei, bei welcher der Text nicht weiter in Betracht komme. Dagegen wird man nie von Beethovens „Egmont", sondern immer nur von Goethes „Egmont" sprechen hören, obgleich Beethovens Tonmuse an dem Goethe'schen Trauerspiele mindestens denselben lebhaften Antheil nimmt, wie Webers Musik an dem Wolffschen Schauspiele. In der That würde „Preciosa" ihren kostbarsten Schmuck verlieren, wenn ihr die glänzende Perlenschnur von musikalischen Stücken genommen würde, derentwegen sie noch heute, nach sechzig Jahren, überall ein Liebling des Publikums ist. Des Dichters Musenrößlein bringt es mit seinen vierfüßigen Trochäen über einen kurzen Hundetrab nicht hinaus; seine Landschaften von Madrid und Valencia haben eine fatale Aehnlichkeit mit der Berliner Hasenhaide, und unter seinen spanischen Mänteln und Federhüten stecken lauter gespreitzte deutsche Philister. Weber hat die ehrenwerthe Gesellschaft zwar nicht bis an den Manzanares oder Guadalaviar bringen können, aber er hat sie doch aus ihrem engumfriedeten Spießbürgerthume hinaus in die romantische Waldgegend geführt, unter ein phantastisches Volk von Zigeunern, wo sie sich mit ihrer mühselig behaupteten angesteiften Grandezza höchst komisch ausnimmt. Ohne seine Chöre, Märsche und Tänze würde das Schauspiel gar keine Farbe haben, und man würde sich vergebliche Mühe geben, die verschiedenen milchweißen Dons und Donnas von den braunen Landstreichern zu unterscheiden.

Gleichzeitig mit dem „Freischütz" komponirt, rührt die Musik zu „Preciosa" aus Webers glücklichster und kräftigster Schaffensperiode her. Er hatte als junger Ehemann seinen Direktionsposten an der Dresdener Oper angetreten und beschenkte die ihm begeistert zujauchzende Welt im Jahre 1821 mit der ersten deutschen Oper, welche, nur um drei Monate später als „Preciosa", zum erstenmale (in Berlin) aufgeführt wurde. Das Zigeunermädchen hat dem „Freischütz" den Weg zum Herzen der Nation gebahnt, und neben dem „schönen grünen Jungfernkranz" sang, pfiff und spielte damals Alles sein „Einsam bin ich nicht alleine". Heutzutage, wo die Musik so entsetzlich vornehm geworden ist, daß ihr

gar keine gesunden Melodien mehr einfallen, empfängt das Volk seinen Liederschatz aus den schmutzigen Händen der Straßenmuse, die im Café chantant ihren Salon aufgeschlagen hat. Für die schlichte, prunklose Schönheit eines echten, der Volksseele entwachsenden und zu ihr wieder zurückkehrenden Liedes scheint alles Verständniß verloren gegangen zu sein; zwischen hohler, geheimnißvoller Mystik und platter offenkundiger Gemeinheit bleibt uns die Wahl, und „was er webt, das weiß kein Weber" mehr. Nicht ohne Rührung und Wehmuth wird man diese reizenden Musiksätze anhören, die so gar keine Ansprüche an die Bildung des Zuhörers stellen. Er höre nur und genieße — Gedanken braucht er sich nicht darüber zu machen! Als ein schlagendes Beispiel für die mit den einfachsten Mitteln hervorgebrachte überwältigende Wirkung der Musik gilt uns der kurze vierstimmige Chor: „Die Sonn' erwacht." Es sind nur acht Takte, und keines Menschen Auge wird irgend etwas Merkwürdiges oder Außerordentliches in Harmonie und Stimmführung bei ihnen entdecken, und doch weht uns aus dem kräftigen Gesange der ganze waldfrische Morgenhauch des Gebirges entgegen und wir sehen die Sonne als Weckerin alles Lebens über den Höhen aufsteigen und ihr strahlendes Licht durch Wald und Schluchten gießen. Wie schwer muß einem modernen Tonsetzer die Illustration des erhabensten aller Naturschauspiele fallen, und wie umständlich muß er dabei verfahren! Uns Modernen geht die Sonne immer im Nebel auf.

Die „Preciosa" in die Hofoper zu verpflanzen, war keine der glücklichsten Ideen. Nicht einmal der musikalische Theil des Werkes hatte dadurch etwas gewonnen, während das dramatische Gedicht bei dieser Uebersiedlung nur verlieren konnte. Die Musik sank vor dem, was man eine „prächtige" Inszenirung nennt, zu einer ziemlich bedeutungslosen Nebensache herab, ohne daß etwas Anderes dafür zur Hauptsache geworden wäre; es müßte denn der dekorative Pomp als hinreichende Entschädigung angesehen werden. Aber selbst dann, falls wir auf diese unerlaubte Konzession eingingen, wäre uns die unvermeidliche Enttäuschung nicht erspart geblieben. Das szenische Arrangement im zweiten Akte war so verfehlt wie möglich. Im Hintergrunde erblickte man das übliche Gletschergebirge, das schon vom „Freischütz" her bekannt ist und sich vor dem Himalaya durchaus nicht zu schämen brauchte. Hier schien es wenigstens bis in den Mond zu reichen, dem auch nichts Anderes übrig blieb, als vor den Bergen unterzugehen. Astronomen sollten sich die Beobachtung dieses seltenen Naturereignisses nicht entgehen lassen. Im Vordergrunde der Bühne, der einen Wald vorstellt, hatten die Zigeuner ihr Lager aufgeschlagen, in welchem sich ein Pferd, ein Esel und mehrere Hunde befanden. Um nun einen abgesonderten und in

die Augen springenden Sitz für Preciosa, die sich ihren Träumen überläßt, zu erhalten, wurde deren Darstellerin auf einer die ganze Szene quer durchschneidenden Brücke placirt, so daß ihre dunkle Silhouette von dem im Mondlicht ruhenden Gebirge sich scharf abhob. Sie saß dort still und regungslos, indessen unten in einer entfernten Koulisse eine Sängerin das der Preciosa in den Mund gelegte Lied sang. Dadurch wurde die beabsichtigte Illusion vernichtet, und die wagerechte schwarze Brücke sah obendrein aus wie ein riesiger häßlicher Gedankenstrich, den der Teufel, um der Regie oder den Zuschauern einen Schabernack zu spielen, in die lächelnde Mondlandschaft hineingezogen hatte. Die Schauspielerin, die, wie wir wissen, eine hübsche und gebildete Singstimme besitzt, hätte ihr Liedchen getrost selber singen sollen.

Als es darauf unter den Zigeunern lebendig wurde, glaubten die zur Mitwirkung herangezogenen Extrahunde, daß jetzt der günstige Augenblick für sie gekommen wäre, um sich vor einem kunstsinnigen Publikum hören zu lassen, und fingen ein mörderisches Gekläff an. Offenbar hatten sie, als übereifrige Anfänger in der darstellenden Kunst, ihr Stichwort nicht erwarten können und um vier Szenen zu früh eingebellt. Warum mußte die im Echo-Chor enthaltene Andeutung mit so aufdringlichem Realismus ausgebeutet werden? Man sollte auch die geschätzten Vierfüßler dort lassen, wo sie hingehören, also im Stall und im Zirkus, oder auch in jenen Musikdramen, für welche sie besonders vorgeschrieben sind. Da richten sie wenigstens keinen Schaden an.

Solche Aeußerlichkeiten, von denen wir keine Notiz nehmen würden, wären sie rein zufälliger Natur und nicht, wie hier, einem falschen ästhetischen Prinzip entsprungen, bewirken das absolute Gegentheil von dem beabsichtigten Erfolge. Nicht allein, daß sie die Aufmerksamkeit des Zuschauers von dem eigentlichen Kunstgegenstande auf unwesentliche und außerhalb desselben liegende Nebendinge ablenken, sowie die Genußfähigkeit des rezeptiven Geistes ermüden und abstumpfen — sie zerstören sogar geradezu den schönen Schein, dem sie zu dienen glauben. Keine Kunst, auch die Bühnenkunst nicht, will die Natur kopiren, sondern wie jede andere giebt auch sie ein ideales, in Wirklichkeit nicht vorhandenes, rein in der Anschauung lebendes Bild der Natur. Zur sinnlichen Vermittelung des vom Künstler Gedachten und Ausgeführten bedarf es daher nur so viel technischen Beiwerkes, wie die Darstellung, um sich in allen Theilen vollkommen zu verdeutlichen, erfordert. Gegen dieses höchst einfache und in seiner Wahrheit Jedem sofort einleuchtende Gesetz wird unausgesetzt verstoßen und gesündigt, und zwar sowohl von Seite der produzirenden wie der reproduzirenden Kräfte in allen Künsten. Daher die übersättige und verdorbene, auch durch die unglaublichsten Reizmittel

nicht mehr zu befriedigende Genußsucht des Publikums, und daher ihr gegenüber die rastlos nach neuen, unerhörten und nie dagewesenen Effekten jagende, kranke und abgemagerte Einbildungskraft des Künstlers. Beide richten einander gegenseitig zu Grunde. Je mehr hier gegeben wird, desto mehr wird dort verlangt, und der in der Arena getödtete Gladiator bezeichnet den folgerichtigen Abschluß dieser verkehrten naturalistischen Richtung.

Ein so bescheidenes, auf die allerkleinsten Dimensionen berechnetes Werk wie die „Preciosa“ verliert vollends jeden Anspruch auf Wahrscheinlichkeit, wenn es künstlich zu einer unnatürlichen Größe, die es nie gesucht hat, hinaufgeschraubt wird. Zigeunerbanden, die wie Heuschrecken gleich zu Hunderten auftreten, wären in der Wirklichkeit eine verheerende Landplage — auf der Bühne, wo zwei Dutzend Menschen eine ganze Volksversammlung imaginiren, wächst die Masse gar ins Ungeheuerliche und eine Völkerwanderung könnte nicht drastischer in Szene gesetzt werden, als der Aufzug dieses winzigen Häufleins. Bei der Oper hat man längst aufgehört mit streng künstlerischem Maße zu messen, und seitdem das Schauspiel in den großen Häusern zu Gaste geht oder gänzlich zu ihnen übersiedelt, verliert man auch hier das Gefühl für das Schickliche. Die Hofoper hätte besser daran gethan, zur Aufführung der „Preciosa“ ihre Hilfstruppen ins Burgtheater zu schicken, als das Schauspielpersonal zu sich herüber zu entbieten. Die Darstellung des dramatischen Gedichtes fiel hier vollständig auseinander, und man konnte es den sonst so bewährten Künstlern anmerken, wie ungewohnt und unbequem ihnen der weitläufige Schauplatz war, dessen Dimensionen jede Intimität zwischen Zuschauern und Darstellern verwehrten.

Soweit die Musik nicht durch den szenischen Aufwand und kleine Zwischenfälle gestört wurde, entfaltete sie alle ihre unvergänglichen Reize. Sie klang so fröhlich und frisch, als wäre sie eben erst komponirt worden, und war doch den Zuhörern so lieb und vertraut, wie ein altbekanntes freundliches Gesicht aus unvergeßlichen Kinderjahren.

Webers „Oberon“

in neuer Gestalt.

(1881.)

Webers „Oberon“ gehört zu jenen berühmten und umworbenen spröden Schönheiten, welche von Allen gekannt und geschätzt, von Vielen bewundert und angebetet und von Keinem geliebt und heimgeführt werden. Das Schmerzenskind des Komponisten, das er mit dem Tod

im Herzen zur Welt gebracht, ist das enfant terrible der modernen Bühne geworden; es spottet der Opfer, die man ihm darbringt, enttäuscht die besten Hoffnungen und belohnt die heißesten Mühen mit Undank. Wie Viele haben es schon mit ihm versucht, und wie Viele haben sich von der Vergeblichkeit ihrer Bestrebungen überzeugen müssen! Noch nie entsprach der Erfolg einer Aufführung den gerechten Erwartungen, welche an die Bedeutung des Werkes und an das fleißige Studium desselben geknüpft waren, und wir glauben nicht zu übertreiben, wenn wir sagen, daß die Oper ohne Vergangenheit eine Oper ohne Zukunft bleiben wird. Die Gründe für diese auffällige und befremdende Erscheinung liegen tiefer, als man gewöhnlich glaubt; sie sind so wenig in der Blasirtheit des Publikums als im Widerwillen oder Unvermögen der Künstler, sondern einzig und allein in dem Werke selbst zu suchen.

Weber, der sich mit seinem „Freischütz" zum Liebling der musikalischen Welt gemacht hatte, erhielt 1824 von London aus den Antrag, eine Oper für das dortige Lyrische Theater zu schreiben, und der Direktor desselben kam ihm gleich mit einem fertigen Libretto entgegen. Planchet, der Verfasser desselben, war ein Dichter ganz nach dem Geschmacke des Goetheschen Theaterdirektors; er ließ möglichst Vieles sich vor den Augen abspielen, „so daß die Menge staunend gaffen kann", schonte weder Prospekte noch Maschinen, gebrauchte das große und kleine Himmelslicht, streute die Sterne mit vollen Händen aus und fragte nichts nach den Fähigkeiten und Absichten des Komponisten. Weber befürchtete von Anfang an, sein „Oberon" werde für alle anderen Bühnen untauglich bleiben; aber er hätte nicht der Romantiker sein müssen, der er war, um auf die Reize des in der Wunderwelt des Orients webenden Märchens nicht sogleich lebhaft zu reagiren. Er reiste mit der nahezu fertigen Partitur über den Kanal, dirigirte die Oper, erfuhr mit seinem letzten Triumph zugleich die letzte bittere Enttäuschung seines Künstlerlebens, legte sich hin und starb. Daß er mit seinem „Oberon" ein Halb- und Mischwerk geschaffen, wurde ihm wohl bewußt; denn er hatte sich vorgesetzt, die Oper später für Deutschland umzuarbeiten, wobei sie wahrscheinlich eine durchaus veränderte Gestalt bekommen hätte. Der Tod vereitelte diesen guten Vorsatz, und die Oper blieb, was sie war: eine der rohesten und abgeschmacktesten Ritter- und Zauberkomödien, ohne psychologische Vertiefung, ohne innere Nothwendigkeit, voller Unsinn und Willkür. Daß gleichwohl die Keime und Ansätze zu einem Kunstwerke höherer Gattung unter dem bunten Durcheinander von Szenen und Personen verborgen liegen, fühlt Jeder heraus, und schon manchem schöpferischen Talente mag es in den Fingern gejuckt haben, einmal dazwischen zu fahren, um Ordnung in

der wüsten Wirthschaft zu machen. Die phlegmatischen deutschen Theater-vorstände ließen sich dergleichen natürlich nicht einfallen. Sie suchten dem fragwürdigen Werke von der praktischen Seite beizukommen, und was sie daran am allermeisten interessirte und zur „reformatorischen“ Thätigkeit anspornte, war, wie gewöhnlich, das Unwesentliche, die äußere Schale. Eine herrliche Gelegenheit bot sich dar, die verschwenderische Pracht der großen Oper zu voller Entfaltung zu bringen, und die spekulativen Maschinisten gingen mit rühmendem Eifer daran, Alles in Szene zu setzen, was im Bereich ihrer vom obersten Schnürboden bis zur untersten Versenkung reichenden Kräfte lag. So ist es schließlich dahin gekommen, daß „Oberon“ zu einer Art von Diorama mit musikalischen Wandelbildern, zu einem Ausstattungsstücke der niedrigsten Art degradirt wurde, an welchem vorzüglich die liebe Jugend ihr unverwüstliches Gefallen fand. Die Musik erschien dabei nur noch wie ein nothwendiges Uebel, das man schlechterdings mit in Kauf nehmen mußte. Aber auch an den Dekorationen sieht das Auge sich allmählich satt, und man kann doch nicht immer das Theater mit Kindern füllen. Andere, vornehmer gesinnte Leute wieder glaubten ein frommes, ideales Werk zu thun, wenn sie die gesprochenen Nebenrollen der Oper, welche einen sehr breiten Raum für sich beanspruchen, mit den ersten Kräften des Schau-spiels besetzten, als ob der Unsinn dadurch von seiner ihm angeborenen Gewalt etwas verlöre, wenn er ausdrucksvoll zum Vortrage gebracht wird.

Ein dritter, von Julius Benedict, dem Direktor des Londoner Her Majesty Theatre, zuerst eingeschlagener Mittelweg, den gesprochenen Dialog durch gesungene Rezitative zu ersetzen, schien zu dem erwünschten Ziele zu führen und der Oper wenigstens ihre musikalische Einheit zu geben, deren sie dringend bedurfte. Wir kennen die Musik des Engländers nicht, wissen also auch nicht, ob und wiefern ihm sein Versuch geglückt ist. Jedenfalls aber sind wir ihm dankbar, daß er dem weitverbreiteten Vorurtheile, man dürfe aus schuldiger (falscher) Pietät gegen den großen Komponisten dergleichen Neuerungen sich nicht herausnehmen, die Stirn geboten hat. Sein entschlossenes Vorgehen flößte den Deutschen Muth ein, und, unbeirrt um das unverständige Geschrei orthodoxer Musik-Pedanten, hat Franz Wüllner, der ehemalige Kapellmeister der Münchener und gegenwärtige Direktor der Dresdener Hofoper*), sich derselben Arbeit unterzogen und seine Aufgabe in glücklicher, geradezu überraschender Weise gelöst. So weit dem Werke mit dieser in streng künstlerischem Sinne und feinster Sachkenntniß durchgeführten Verbesserung geholfen werden konnte, ist ihm geholfen worden.

*) Derzeit Musikdirektor in Köln.

Wer sich an jene ärgerliche Verquickung von freiwilliger Langeweile und unfreiwilliger Komik, welche der ehemalige Dialog repräsentirte, noch erinnert, wird Wüllner gern einräumen, daß die wahre Pietät gegen Weber auf seiner, nicht auf der Seite der entrüsteten Buchstaben-Heiligen zu suchen ist. Das beste Lob, welches man der geschickten Bearbeitung spenden kann, ist das Bekenntniß, daß man dieselbe so gut wie gar nicht merkt. Der unbefangene Zuhörer weiß schwerlich, wo Weber aufhört und wo Wüllner anfängt. Mit einer Bescheidenheit und Selbstverleugnung sondergleichen hat der lebende Komponist sich dem todten untergeordnet; er ist ihm bis in die Werkstätte seiner intimsten Kunst, bis an den Webstuhl seiner geheimsten Gedanken nachgegangen, um ihm an den Augen abzusehen, was er dachte und empfand. Es wäre sehr bequem und billig, aber herzlich ungeschickt gewesen, die trockene Rede in ein eben solches Rezitativ mit einigen landläufigen Modulationen zu verwandeln; so leicht hat es Wüllner sich nicht gemacht. Seine Rezitative sind sämmtlich im Charakter der übrigen Musik gehalten und gehören ohne Ausnahme dem begleiteten oder ariosen Genre an. Zur Begleitung und zu Zwischenspielen sind Motive der Oper im Style Richard Wagners verwendet, natürlich nur insoweit, als Wagner selbst auf Webers Bahnen wandelt. Ein paar Beispiele werden genügen, um das Gesagte zu verdeutlichen. Puck wird durch das reizende Elfenmotiv charakterisirt, welches im sechsten Takte der Ouverture zuerst erscheint; bei der Erzählung von dem Streite zwischen Oberon und Titania erklingen die energisch gehämmerten Sechszehntel, mit denen der Durchführungssatz beginnt. Karl der Große erhält das ihm gebührende Thema des Marcia maestoso, Hüons Gestalt stützt sich auf den Ruf des Zauberhornes, Rezia auf ihr Liebesmotiv, und Fatime läßt sich von den fröhlich hüpfenden Achteln ihres Duetts mit Scherasmin begleiten. Die Instrumentation der Rezitative entspricht ebenfalls genau dem Charakter der Weberschen Musik. Grandaur, der mit seiner ausgezeichneten Szenirung des „Don Juan“ sich einen Ehrenplatz in der Geschichte der Oper verdient hat, war auch hier der treue Mitarbeiter Wüllners und sorgte für die unerläßliche Revision und Modifikation des Textes.*)

Ist also, Dank dem löblichen Unternehmen beider Männer, das Gold der Weberschen Musik von allen häßlichen Schlacken gereinigt und die Oper als solche endlich in ihr Recht eingesetzt worden, so bleibt doch als Haupthemmniß ihres Erfolges noch ein unvertilgbares Etwas zwischen ihr und dem Publikum bestehen, und darüber bringt uns weder die

*) Text, Klavierauszug und Partitur sind bei Schlesinger in Berlin erschienen.

Kunst des Regisseurs, noch die des Textrevisors, noch die des musikalischen Nothhelfers hinweg. Wir wollen nicht behaupten, daß der moderne Mensch, trotz seiner Abneigung vor dem Phantastischen, nicht ausnahmsweise einmal bereit wäre, „einen Ritt in das romantische Land“ zu wagen, besonders, wenn ein Weber ihn dazu verlocken will, aber nicht allein in unserer, sondern überhaupt in jeder Zeit, welche den schönen Schein des Lebens für etwas gelten läßt, wird Niemand das lahme Flügelroß besteigen wollen, welches der Dichter des „Oberon“ angeschirrt hat. Was wir auf den Brettern dargestellt sehen, soll uns lebhafter in Anspruch nehmen, als ein Märchen aus „Tausend und Einer Nacht,“ dem wir willig folgen, wenn es uns hübsch erzählt wird. Und selbst vom Märchen und seinen Figuren verlangen wir Eigenschaften, die unserem Empfinden und Denken mittelbar entsprechen. Der Grundgedanke des „Oberon“, nahe verwandt mit dem der „Zauberflöte“ und der „Peri“, ist die Verherrlichung und Belohnung standhafter Treue und liebevollen Opfermuthes. Diesen Gedanken hat der Textdichter bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Er will uns für die Verhältnisse und Abenteuer dreier Liebespaare interessiren, deren keins im Stande ist, irgend ein Interesse zu erregen. Die Ueberirdischen, Oberon und Titania, sind durch eine goldene Wolke von der Erde getrennt — an Titania lehrt uns überdies nur eine Statistin glauben — und Oberon erscheint mit trauriger Pünktlichkeit als deus ex machina, um die künstliche Verwirrung, die er angestiftet hat, immer im geeigneten Momente wieder zu lösen. Hüon und Rezia sind nichts als armselige Puppen, welche an den ihnen wohlbekannten Drähten zappeln; Scherasmin und Fatime sind und thun dasselbe. Daher berühren uns ihre Schicksale nicht tiefer als eine bereits dementirte Zeitungsnachricht. Wir wissen ja, daß den Guten nichts Uebles widerfahren kann: und wir wissen leider auch, daß sie es wissen. Ist es ein Heldenstück, den armen Babekan, der kaum den Mund aufgethan, zu erschlagen und dessen Braut zu entführen? Mit einem solchen Horn ausgerüstet, würde auch der Feigste sich in das dichteste Kampfgetümmel stürzen. Oder bedarf es außerordentlicher persönlicher Vorzüge, um im Sturme über das Meer zu fahren, wenn man dabei nicht mehr riskirt, als seekrank zu werden? Unter dem allmächtigen Schutze eines liebenswürdigen Elfenkönigs ist es leicht ein großer Mann zu sein; nur auf den Brettern, wo der Zauber wirken soll, versagt er, und wenn dem Dramatiker kein gefälliger Gott hilft, ist er gewiß von allen guten Geistern, den seinigen mitinbegriffen, verlassen.

Das Bischen äußerliche Theilnahme, welche dem Zuschauer vermöge der schnell wechselnden Szenerie und der sie begleitenden Musik bei-

gebracht wird, hält nicht lange vor; er wird bald so müde, wie beim Anschauen von Stereoskop- oder Nebelbildern, und da er fortwährend animirt wird, mit seinen leiblichen Augen aufzupassen, hat er gar keine Muße, sich den musikalischen Genüssen hinzugeben. Die Musik, deren unsterblicher Reiz von vergänglichen Hüllen eingeschlossen ist, durchdringt ihn so wenig, wie sie einen der dramatischen Körper durchdringt, für welche sie zwar gemacht, aber nicht geschaffen ist. Wir können uns unmöglich darüber täuschen, daß sie einen wesentlich deskriptiven Charakter trägt und ein von der Szene beinahe fortstrebendes Leben führt. Deßhalb stehen ihr, unserer Meinung nach, Dekorationen und Figuren nur hindernd im Wege. Um es mit einem Worte zu sagen, „Oberon“ ist eher ein Oratorium als eine Oper. Dafür sprechen die vielen Chöre, welche meist beschaulicher und reflektirender Natur sind und so gut wie gar nicht in die Aktion eingreifen; dafür spricht auch die trotz der wechselnden Umgebung im Ganzen ziemlich einfarbige musikalische Stimmung, sowie der Mangel an einem dramatischen Horizonte, welchen die Dekorations-Perspektiven und Hintergründe nicht zu ersetzen vermögen; dafür spricht ferner die vage Unsicherheit der Situationen, die auf den Höhepunkten der Handlung Unmögliches von der Szene fordern; dafür spricht außerdem die flächenhafte Behandlung der Figuren, die alle zwar fein gezeichnet, aber nicht modellirt sind; dafür endlich sprechen die Arien, welche, wie die berühmte Ozean-Arie, ein durchaus konzertmäßiges Gepräge aufweisen.

Mendelssohn's „Loreley“ und Schubert's Musik zu „Rosamunde“.

(1881.)

Wir haben von zwei Musik-Aufführungen des Hofoperntheaters zu berichten, welche insofern verwandt mit einander sind, als sie beide für jene neuerdings vielbeliebte Mischform von Konzert- und Theatermusik eintraten, in welcher wir kein konsolidirendes, sondern weit eher ein destruktives Element eines an seinen Traditionen irre gewordenen Kunstinstitutes zu erkennen glauben. So wenig der Konzertsaal sich ungestraft in die dramatische Szene umwandeln läßt, so wenig frommt es der Bühne, wenn sie, ihrer eigentlichen Bestimmung zuwider, das dramatische Leben mit dem rein musikalischen vertauscht. Für die szenische Gestaltung der Mendelssohnschen „Loreley“ kann ein plausibler Grund nicht geltend gemacht werden, es müßte denn sein, daß man zeigen wollte, wie schwer die Anforderungen, welche gerade jenes Fragment

des in den allerersten Anfängen stecken gebliebenen Werkes an die Szene stellt, zu befriedigen seien. Den besten Beweis für das Unzulängliche eines solchen Versuches lieferten die erklärende Note, welche sich auf dem Theaterzettel befand, und das verkehrte szenische Tableau am Schlusse der Aufführung, das dem Zuschauer etwas sagen wollte, was er entweder längst wußte, oder was er, wenn er es nicht wußte, so auch nicht verstand. Obendrein wurde der Komponist und mit ihm der Zuhörer um zwei Musikstücke verkürzt, die gleich dem Finale vollen Anspruch erheben dürfen, nicht übersehen zu werden. Im Konzertsaale, wo Luft- und Wassergeister keines Kostümwechsels bedürfen, um sogleich wieder für gewöhnliche Sterbliche angesehen zu werden, hätten auch die anderen beiden werthvollen Bruchstücke der „Loreley", das „Ave Maria" und der Winzer-Chor, aufgeführt werden können, von denen hier aus technischen Rücksichten keine Rede sein konnte, und die Ouverture zum „Märchen von der schönen Melusine" wäre dort ebenfalls besser am Platze gewesen.

Während die „Melusinen"-Ouverture aus der Vollkraft des Mendelssohnschen Geistes hervorgewachsen ist und den Meister auf der Höhe seines Schaffens zeigt, steht das „Loreley"-Fragment hart vor dem dunklen Ende seiner ruhmvollen Laufbahn. Die sich in der eigenen Gluth verzehrende Flamme leuchtet noch einmal kurz und glänzend auf, um bald darauf in ewiger Nacht zu verlöschen. Für die Ouverture hatte der Komponist eine besondere Vorliebe, und er gab ihr vor seinen anderen Werken derselben Gattung den Preis. Eigenthümlich ist die Veranlassung, welche ihn zur musikalischen Illustration des „Märchens von der schönen Melusine" hinführte. Wie er seiner Schwester Fanny Hensel berichtet, hat er die Ouverture zu einer Oper von — Conradin Kreutzer geschrieben, die er im Königstädter Theater zu Berlin hörte. Oper und Ouverture mißfielen ihm „ganz apart", dagegen gefiel ihm die Sängerin der Melusine desto besser — „namentlich in der Szene, wo sie sich als Hecht präsentirt und sich die Haare macht" — und da bekam er Lust, auch eine Melusine nach seiner Art zu schaffen, „die es mehr inwendig hätte". Käme doch bald wieder ein Komponist, der sich nur zu ärgern brauchte, um eines der liebenswürdigsten Tonmärchen zu dichten — an schlechten Opern anderer Leute, welche auf gute Ouverturen warten, fände er wahrhaftig keinen Mangel! Gleich einem schönen Traume gleitet das liebliche Idyll an uns vorüber; die Musik zeigt so sanfte Linien und so zartgetönte Farben, wie Moriz v. Schwinds berühmter Aquarellen-Cyklus. Die goldlockige Fee liegt im Walde zwischen Moos und Gestein kühl und still eingebettet, und aus dem Sprühstaube des murmelnden Quells tauchen die Gestalten

ihrer Phantasie feuchtverklärt empor; sie selbst träumt nur — der Graf von Lusignan, sein Schloß und seine Ritter und Jagdgesellen haben nie anders existirt, als in den sehnsüchtigen Gedanken der halben Träumerin. Fisch- und Menschenblut haben sich in ihrem armen Nixenleibe gemischt — kein Wunder, daß Mendelssohn sich gerade zu ihr hingezogen fühlte. Aus dem Banne dieser romantischen Quellnymphe ist er Zeit seines Lebens nicht herausgekommen. Auch bei Geibels „Loreley“ zog ihn das befreundete feuchte Element an, und hätte der Tod ihn nicht in sein noch kühleres Schattenreich abberufen, so würden wir wahrscheinlich in der „Loreley“ eine schöne, glatte und sehnsuchtskranke Vertreterin derselben Spezies mehr besitzen. Der Rath des alten Mendelssohn, Felix möge sein Elfen- und Geisterwesen endlich einmal „an den Nagel hängen“, war zwar ein väterlich wohlgemeinter, aber unverständiger, da die Natur des Komponisten auf dem bürgerlichen, wohlfundirten Festlande sich niemals behaglich einrichten konnte; um seine Originalität war es geschehen, sobald er sein fabelhaftes Zwischenreich aufgab. Es charakterisirt ihn vollständig, daß das Finale des ersten Aktes, welches die Luft- und Wassergeister des Rheins versammelt, um das Rachegelöbniß Leonorens zu bekräftigen, die erste Stelle des Textgedichtes war, welche ihn zur Komposition herausforderte. Er war glücklich, einem von Haus aus gesunden Menschenkinde den Nixenschleier über den Kopf ziehen zu können. Nach den hinterlassenen Proben zu urtheilen, wäre die „Loreley“ ein höchst bedeutendes musikalisches Werk geworden, vielleicht sogar eine gute Oper — denn Mendelssohn besaß entschiedenes dramatisches Talent, das ihm nur Diejenigen abstreiten, welche den zur Schaubühne hindrängenden Geist in der „Walpurgisnacht“ und in seinen Oratorien nicht erkennen wollen — wenn auch das Geibelsche Gedicht, welches der Sage der „Loreley“ eine allgemein verständliche und menschliche Deutung zu geben versucht, in dieser Beziehung nicht allzu viel verspricht. Max Bruch hat den Text später in Musik gesetzt; zu einem nachhaltigen Erfolge vermochte es seine Oper, welcher im Einzelnen Verdienstliches nachgerühmt werden muß, indessen nicht zu bringen. Aber das beweist nichts. Denn Geibel hat sein Gedicht für Mendelssohn geschrieben, auf dessen Eigenthümlichkeiten er sich wohl verstand, und nicht für Max Bruch, der sich des verwaisten Textes nur als Vormund annehmen konnte. Mendelssohn hatte immer darauf gebrannt, eine Oper zu komponiren, und von der vielversprechenden „Hochzeit des Camacho“ an, die er als frühreifer Knabe im Alter von fünfzehn Jahren nebst drei anderen Opern geschrieben, bis zur „Loreley“, an welcher der gereifte Mann mit selbstgewisser Zuversicht zu arbeiten begonnen, verfolgt ihn unablässig seine

Lieblings-Idee: von der Bühne aus unmittelbar auf das Publikum zu wirken. Die Noth um einen brauchbaren Text war damals ebenso groß wie heute, und wird es ewig bleiben, da gute Poeten meist schlechte Librettisten und gute Librettisten meist schlechte Poeten zu sein pflegen. Mit wem hatte Mendelssohn nicht eines Textes wegen unterhandelt! „Wenn Du einen Mann kennst, der im Stande ist, eine Oper zu dichten, so nenne mir ihn um Gotteswillen, ich suche nichts Anderes", schreibt er 1831 an Eduard Devrient, und was ihm dieser nicht gewähren konnte, vermochten ihm später weder Immermann, der Shakespeares „Sturm" für Mendelssohn bearbeitete, noch Holtei, Bauernfeld und die Birch-Pfeiffer zu geben. Als er endlich einen Text gefunden hatte, war es zu spät. Die Chöre des ersten Finales zeigen durchweg die Meisterhand des Komponisten, welche die verschiedenen Stimmen vereinigt und trennt, auseinanderführt und zusammenbringt, je nachdem die Situation es bedingt, oder die sich allmählich steigernde Gewalt des Ausdruckes es verlangt. Eine kurze Instrumental-Einleitung (E-moll) versetzt den Zuhörer sogleich in die nöthige Stimmung, wir glauben eine stürmische Nacht am Rheine zu erleben; die herabhängenden, vom Winde zerzausten Nebel neigen sich zu den Wellen, die ihnen wild entgegenschäumen, und ballen sich zu lustigen Gebilden, welche wie von entgegengesetzten Windstößen nach verschiedenen Richtungen hin und her geweht werden. Sie gewinnen Gestalt und Farbe, und halb lustig, halb unheimlich klingt ihr Lied zwischen den wiederhallenden Felsen. Die Geister der Höhe locken die der Tiefe empor, Luft und Wasser spielen durcheinander; in immer dichteren Zügen wirbeln sie herbei, aus jeder Woge taucht ein Mädchenkopf mit schilfgrünen, triefenden Haaren, Frauen- und Männerstimmen fragen und antworten, bis sie im Fortissimo (A-dur) sich Alle verbinden. Da naht das verführte und betrogene Fischerkind und ruft die verkörperten Elemente zur Rache auf gegen den Geliebten, der sie verrathen hat. Der Geister-Chor giebt ihre Klagen im Echo wieder und vereinigt sich dann, von Leonore herbeigerufen, mit ihr zum Werke der Vergeltung. Auch hier ist die kunstvolle Steigerung zu beobachten, welche Mendelssohn mit der Führung seiner Stimmen hervorbringt. Solo und Chor alterniren, bis der Chor sich zur breiten Unterlage des mächtig über ihn hinaus tönenden Soprans zusammenfaßt.

Das „Loreley"-Fragment wäre im Konzertsaale besser aufgehoben gewesen. Dasselbe müßte von Franz Schuberts Musik zu „Rosamunde" gesagt werden, hätte nicht der Geburtstag des Meisters einen Ausnahmsfall statuirt, und wäre das Werk nicht als Seitenstück zu der Operette „Die Verschworenen" vorzüglich an der Stelle gewesen. Mit dieser letzteren, der großen Oper „Fierrabras" und den Müllerliedern

von gleichem Alter, theilt die Musik zu „Rosamunde" alle Vorzüge und Reize der Schubertschen Tonmuse. Die beiden Entr'akte, die Balletmusik und die in das erste Liederalbum übergegangene F-moll-Romanze sind längst bekannte Lieblinge der musikalischen Welt. Das Schauspiel „Rosamunde" ist mit Schuberts Musik zum ersten Male am 20. Dezember 1823 im Theater an der Wien aufgeführt worden. Joseph Kupelwieser, der Textdichter des „Fierrabras", brauchte ein neues Zugstück für die Benefiz=Vorstellung der von ihm angebeteten Schauspielerin M. Neumann und wandte sich deshalb an die damals beliebte Dichterin Helmina v. Chezy, welche mit dem Drama in ebenso kurzer Frist fertig wurde wie unser Herrgott mit der Schöpfung. Auch Helmina sah an Alles, was sie gemacht hatte, und fand es sehr gut; aber siehe da, es war sehr schlecht. Schon nach der zweiten Aufführung mußte das Stück bei Seite gelegt werden, trotzdem Schuberts köstliche Musik gleich von Anfang an den verdienten Beifall gefunden hatte. Helmina, deren Memoiren wir unter dem Titel „Unvergessenes" besitzen, schiebt den Mißerfolg auf alles Mögliche, auf den verdorbenen Geschmack des Vorstadt=Publikums, welches sich bei dem „bösen Krollo" des Theater=Direktors Vogel viel besser amüsirte, als bei ihrer „Rosamunde", auf ein Zerwürfniß, das Schubert mit Karl Maria v. Weber der „Euryanthe" wegen hatte u. s. w., nur den wahren Grund gesteht sie sich nicht ein, und der ist in ihren schlechten Versen und in der ungewöhnlichen Abgeschmacktheit ihres Dramas zu suchen. Sehr glaublich, daß das Publikum des Wiedener Theaters nicht viel verstand — machte doch ein Viehstück, in welchem ein Wolf die Hauptrolle spielte, großen Effekt bei ihm —; sehr glaublich auch, daß Schubert viele Feinde hatte, und daß Weber ihm nicht wohlwollte; selbst heute aber würde bei aller Verehrung für den Unsterblichen es kein Mensch im Theater aushalten, wenn er auch nur einen Akt des Chezyschen Schauerspiels mit in Kauf nehmen müßte. Helmina von Chezy, die Enkelin der Louise Karschin, gehörte jener Sorte unverstandener Frauen an, welche gottlob immer seltener werden, wie sie aber zu Jean Pauls Zeit an der Tagesordnung waren. Sie dachte sehr wenig und schwärmte sehr viel, kokettirte, wenn sie keinen reelleren Gegenstand hatte, mit dem Mann im Monde, fühlte sich namenlos unglücklich, litt an künstlichen Aufregungen und dichtete mit dem Spiegel in der Hand Novellen, Dramen und Verse, in welchen es noch ungereimter herging, als in ihrem Leben. Der herrschenden Zeitrichtung gemäß kultivirte sie den romantischen Schauder, verfügte über ein halbes Dutzend schrecklicher Geheimnisse und besaß zwar viele Geister, aber keinen Geist. Faßt man ihre Werke zusammen, so würden sie unter dem Generaltitel „Vergessenes" ihrem

„Unvergessenen“ die Waage halten, und man spräche heute kaum mehr von ihr, wenn sie nicht das Glück gehabt hätte, das Unglück berühmter Komponisten zu sein. Webers „Euryanthe“ trägt gleich Schuberts „Rosamunde“ ihr poetisches Blei an den Flügeln; nur ist letztere womöglich noch dümmer als erstere. Rosamunde ist eine cyprische, unerkannt bei Hirten erzogene Prinzessin, in welche sich der schlimme Statthalter von Cypern und der tugendhafte Prinz von Candia verliebt haben. Zwei Briefe, ein vergifteter und ein nicht vergifteter, sorgen für die Katastrophe, die sich zur allgemeinen Zufriedenheit auflöst, indem der vergiftete Brief an den Statthalter, der ihn abgeschickt hatte, zurückgeht und diesen sofort tödtet, worauf sich Prinz und Prinzessin gerührt heirathen. Die handelnden Personen bestehen aus Hirten, Prinzen, Räubern, Jägern und Geistern.

Es hat etwas Tragikomisches, daß wir einem solchen Narrentrödel die himmlische Musik Schuberts zu verdanken haben. Wie kindlich und befangen muß sein Urtheil in allen anderen als musikalischen Dingen gewesen sein! Wenn wir die drei Chöre hören, und so schön hören, wie sie von dem Hofopern-Chor gesungen wurden, sind wir gegen die albernen Verse des romantischen Blaustrumpfs gefeit. Der von Hörnern und Posaunen begleitete Geister-Chor wirkt wie eine mystische Offenbarung — aus dem Unsinn des Textes dämmert ahnungsvoller Sinn hervor, und wir verstehen beinahe die dunklen Worte: „In der Tiefe wohnt das Licht, Licht, das leuchtet und entzündet; wer das Licht des Lichtes findet, braucht des eitlen Wissens nicht.“ Oder wenn die reizende, zwischen Dur und Moll wie zwischen Tag und Nacht schwebende Romanze, plötzlich aus der Apostrophe fällt und erzählt: „Sie trat hinein beim Vollmondschein“, 'so vergessen wir ganz zu fragen, wer eigentlich „hinein“, und wo hinein der oder die Betreffende getreten ist. Schubert scheint nachträglich doch gemerkt zu haben, daß er seine Musik an ein unmögliches Gedicht verloren habe; wenigstens hat er die schönste Melodie, jenes süße Andantino, welches das Majore des zweiten Entr'akts bildet, in sein A-moll-Quartett und, als wäre es da auch noch nicht sicher genug, in eines seiner Impromptus hinübergerettet.

„Alfonso und Estrella“.

Von Franz Schubert.

(1882.)

Der Versuch, den großen Lieder-Komponisten Franz Schubert als Dramatiker auf der Bühne zu rehabilitiren, steht nicht vereinzelt da.

Schon Liszt glaubte es dem Andenken des Unsterblichen schuldig zu sein, das dramatische Hauptwerk des Meisters, die romantische Oper „Alfonso und Estrella", wieder aufzuführen. Von der materiellen Erfolglosigkeit dieses Unternehmens von Anfang an überzeugt, getröstete er sich mit dem beruhigenden Gefühl, einen Akt der Pietät erfüllt, und wie er selbst sagt, eine dem Gläubiger zu seinen Lebzeiten nicht entrichtete Ehrenschuld an fremde Erben zurückgezahlt zu haben. „Alfonso und Estrella" wurde am 24. Juni 1857 in Weimar gegeben und alsdann wieder bei Seite gelegt, ohne auch nur eine einzige Wiederholung zu erleben. Die Pflicht der Pietät war erfüllt, die Schuld der Ehre ausgeglichen, die Oper durchgefallen — basta. Dieser Vorgang hatte zwar nicht viel Ermuthigendes für etwaige Nachfolger des ehemaligen Weimarer Musik-Papstes, aber die in dem Werke verstreuten musikalischen Schätze glänzten zu verlockend und verheißungsvoll hervor, um auf die Dauer übersehen zu werden. In J. N. Fuchs fand sich ein neuer Schatzgräber, der ganz anders Hand ans Werk legte wie sein Vorgänger, und die Oper erschien wieder vor den Lampen in verjüngter Gestalt mit einem stattlichen Klavierauszuge Schlesingerscher Edition im Gefolge. In letzterem erkennen wir, um es gleich offen herauszusagen, den einzigen bleibenden und hoch anzuschlagenden Gewinn des mühevollen Wagnisses.

Fuchs hat sich die Arbeit wahrhaftig nicht leicht gemacht. Er hat an dem losen Gefüge des Szenariums so lange gerückt, gedreht und geschoben, bis es sich enger und fester zusammenschloß und das Aussehen eines leidlich soliden dramatischen Baues gewann; unnöthige Fenster wurden vermauert, überflüssige Thüren geschlossen und alle Zimmer und Kabinete gehörig mit einander verbunden. Aber es stellte sich schließlich doch heraus, daß auch das neue Haus noch viel zu groß und weitläufig für den Besitzer war. Scheu und ängstlich lief dieser durch alle drei eleganten Etagen und riegelte sich in seinem Poetenstübchen unterm Dache ein. Da oben, wo die Schwalben im Fensterwinkel ihr Nest bauen, bleibt der Lyriker doch immer wieder sitzen, blickt den vorübersegelnden Wolken nach oder schaut träumerisch über die blühenden Gärten zu den blauen Bergen hinüber und summt ein Liedchen vor sich hin. Drunten in den Prunkgemächern langweilt sich unterdessen der fürstliche dramatische Besuch von spanischen Feldherren und vertriebenen Königen, die ihm sein romantischer Freund Schober auf den Hals geladen. Und dieser Schober gehört auch zu den Unverbesserlichen. An seinem Libretto etwas ändern zu wollen, ist ein grundvergebliches Bemühen. Mögen die einzelnen Worte dabei noch so viel gewinnen, der Sinn bleibt doch derselbe, und auch aus tausend schönen

Reimlein setzt sich nicht eine einzige lebensvolle Figur zusammen. Da haben wir die himmelblaue Romantik der ersten Jahrzehnte unseres widerspruchsvollen Säculums vor uns, wie sie im Kopfe eines empfindsamen Jünglings blühte! Wer kennt nicht das wilde Felsenthal mit einem vertriebenen, auf Vergeltung sinnenden Könige und jener Unzahl von stattlichen Jägern und schönen Schäferinnen, die sich, anmuthig gekleidet, in den unwirthbarsten Gegenden herumtreiben, um Blumen zu pflücken, Kränze zu winden und Chöre zu singen? Und wer kennt nicht das Innere einer halbverfallenen Moschee, in welcher bei dem geisterhaften Lichte des Mondes eine blutdürstige Schaar empörter Verschwörer sich versammelt, deren Losungswort die Rache ist? Wer aber kennt die „Kette St. Eurichs", welcher der abgedankte Schutzpatron des Textbuches ist? An dieser Kette hängt eigentlich die ganze dramatische Entwicklung, und nur der moderne Bearbeiter hat uns das seltene Kleinod unterschlagen, so daß wir im Unklaren über die Bedeutung dieses verhängnißvollen Symbols gelassen werden. Im Original dekorirt der alte vertriebene König Troila den Hals seines Sohnes Alfonso feierlich mit dieser Kette; gleich darauf ist im Palaste des Usurpators Mauregato, dessen siegreicher Feldherr Adolfo die Hand der Prinzessin Estrella zum Lohn für seine Thaten begehrt, von der Kette die Rede. Die Prinzessin liebt den Feldherrn nicht, und der bedrängte Vater benützt das Kleinod zum Vorwand, um den Freier abzuweisen. Ein heiliger Spruch verlangt, daß der Bräutigam Estrellas die goldene Kette St. Eurichs besitze. Aus dieser einfältigen Exposition des romantischen Dramas, die aber immerhin eine Exposition ist, sieht der Zuschauer den Konflikt zwischen dem König Mauregato und seinem Feldherrn voraus und wartet schon darauf, den rechten Mann mit der Kette und die Prinzessin zusammengebracht zu sehen. Am zwanglosesten findet die Begegnung des vom Schicksal für einander bestimmten Paares in dem bekannten wilden Felsenthale statt, in welches Estrella sich verläuft. Alfonso verliebt sich sofort in die Prinzessin und giebt ihr die goldene Kette zum Andenken, welche Mauregato wieder erkennt. Von dieser Verkettung der Umstände will die neue Bühnenbearbeitung nichts wissen. Die Begegnung hat mit der Palastszene die Stelle gewechselt; letztere ist in den zweiten Akt verlegt, der mit dem Verschwörer-Chor endigt. Von dieser starken Abweichung abgesehen, ist der Gang der Handlung unberührt geblieben. Nur die Kette wird nicht mehr erwähnt, welche nach Adolfos Besiegung die streitenden Könige und die Hände ihrer Kinder mit einander verbindet. Die Geschichte spielt natürlich auf dem geduldigen Boden Spaniens und ist in die zweite Hälfte des zehnten Jahrhunderts verlegt — die genaue Zeitbestimmung verbürgt die historische Treue.

Ein solches Libretto kann unmöglich ernst genommen werden, und daß es Schober und sein Freund Schubert ernst genommen haben, spricht nur für die unbekümmerte Sorglosigkeit ihrer schwärmerischen Jünglingstage, die sie im schönen Niederösterreich zusammen verlebten. Sie hausten im Herbst des Jahres 1821 abwechselnd in St. Pölten und auf dem in der Nähe gelegenen Schlosse Ochsenburg. Da hatten sie weiter nichts zu thun, als spazieren zu gehen, Bälle und Konzerte zu arrangiren, zu trinken, zu rauchen und hübschen Kindern den Hof zu machen, die Glücklichen! Was der Eine am Morgen dichtete, komponirte der Andere am Nachmittage, und Beide sangen und spielten es am Abend mit „Sophie und Nettel“ durch. Der Charakter des Improvisirten, Unberechneten und Zufälligen, welcher durch ein so flüchtiges und fahrendes Arbeiten dem gemeinsamen Werk aufgedrückt wurde, spricht sich in der Musik deutlich aus. Sie ist sehr ungleichwerthig und fast durchgehends lyrischer Natur. Neben den entzückendsten Stellen, die zu Schuberts herrlichsten Eingebungen gehören, findet sich viel Mittelmäßiges und Banales, das an schlechte und gute Italiener anklingt. Aber wäre auch Perle an Perle gereiht, so würde dies doch nicht genügen, um das Werk auf den Brettern zu erhalten. Eine bunte Reihe von Solo-, Ensemble- und Chorgesängen macht noch lange keine Oper aus. Schubert ist nie ein Theater-Musiker gewesen und wäre niemals einer geworden. Nur ein einziges Mal kommt etwas wie dramatische Krallen aus seinen lyrischen Sammtpfötchen zum Vorschein; aber man müßte den Sänger der „Müllerlieder“ und der „Winterreise“ nicht kennen oder überhaupt vom Wesen der Lyrik keinen rechten Begriff haben, wenn man aus dieser Kralle gleich auf einen Löwen schließen wollte. Wir meinen die nächtliche Verschwörungsszene, die wohl das Bedeutendste ist, was Schubert an Bühnenwirkung hervorgebracht hat. Hier scheint der lyrische Hauch zum dramatischen Sturm anzuschwellen; aber der Orkan war nur ein heftiger Windstoß, der ein paar Blüthen von den Bäumen schüttelt. Hier wie überall zeigt sich Schubert im Gegensatze zu dem wirklichen Charakter-Dramatiker als Situations-Dramatiker, d. h. er vermag einen psychologischen oder auch szenischen Vorgang uns deutlich und mit voller Anschaulichkeit zu vergegenwärtigen, jedoch nur außer allem logischen Zusammenhange mit anderen Vorgängen und ohne die Bedingungen, von welchen das Dargestellte abhängt. Darum haben seine Figuren kein individuelles, sondern ein typisches Leben; sie existiren nur, so lange sie vor uns stehen, und hauchen mit dem letzten Ton ihrer Arie ihre Seele aus. Diese Augenblicks-Dramatik ist eben weiter nichts als eine Seite des lyrischen Talentes und bethätigt sich auch weit eindringlicher am Klavier als auf

der Bühne. Wer will es in Abrede stellen, daß im „Erlkönig“, im „Doppelgänger“, im „Zwerg“ und in einer Menge anderer ähnlicher Lieder-Kompositionen Schuberts viel heißeres „dramatisches“ Leben pocht als in der ganzen Oper „Alfonso und Estrella“? So wenig die nachbessernde Hand ihrem Text, so wenig konnte sie der Musik im Wesentlichen helfen; denn die fühlbaren Gebrechen liegen auch hier nicht in Aeußerlichkeiten, sondern stecken tief im Wesen der Sache selbst. Fuchs, der sich mit nachschöpferischer Liebe in das Werk versenkte, ist der vaterlosen Waise ein guter Onkel geworden; doch wie der allerbeste Onkel den Vater nicht zu ersetzen im Stande ist, so darf auch der liebevollste und feinfühligste Bearbeiter eines Kunstgeschöpfes nicht hoffen, die Natur desselben zu verändern. Nicht Fehler der Erziehung, sondern Fehler des Blutes wären zu korrigiren, und dazu würde sogar die Kraft des Vaters nicht ausreichen. Was Fuchs an theuren Schubert-Reliquien zusammenraffen konnte, hat er in die Oper hineingeschmuggelt: eine ursprünglich als Einlage für Herolds „Zauberglöckchen“ komponirte Arie, den ersten der sechs großen Märsche für Pianoforte zu vier Händen aus op. 40 und endlich die Balletmusik aus „Rosamunde“. Letztere wäre vielleicht im zweiten Akte, welcher die anderen beiden Einschiebsel enthält, ebenfalls besser am Platze gewesen, als in der Einöde des wilden Felsenthals, wo sie ziemlich mal à propos erscheint. Die übermäßig lange, der Estrella in den Mund gelegte Arie hätten wir gern dafür in Kauf gegeben.

„Jessonda“.

Von Ludwig Spohr.

(1887.)

Die Entrüstung, welche bekanntlich Verse macht, komponirt wohl auch einmal eine Oper. Wenn die gemeine Natur sich bei fremden Erfolgen in ohnmächtigem Neide verzehrt und jeden Nebenbuhler als ihren Todfeind betrachtet, erkennt der edlere Charakter die Bedeutung des Rivalen an und sucht seinen eigenen Vortheil in der Bethätigung jenes lobenswerthen Ehrgeizes, welcher von jeher der Vater großer Werke gewesen ist. Der glänzende Triumph, den Karl Maria von Weber 1821 mit seinem „Freischütz“ davontrug, war die mittelbare Veranlassung, daß Ludwig Spohr die „Jessonda“ komponirte. Schnell hatte sich der Ruhm Webers, der zuvor nur in engeren Kreisen als hoffnungsvolles Talent geschätzt war, über die musikalische Welt verbreitet, der „Freischütz“ kam auf seinem Siegeszuge nach Dresden, und Spohr, der sich

damals gerade dort aufhielt, wohnte den Proben der Weberschen Oper bei. Er brannte darauf, ein Werk kennen zu lernen, das in Berlin und Wien so ungeheures Aufsehen erregte, und, der eigenen verhältnißmäßig bescheidenen Errungenschaften eingedenk, auf welche er von der musikalischen Bühne aus zurückblicken durfte, begegnete er der neuen Erscheinung mit Zweifel und Mißtrauen. Seine Bedenken wurden durch die nähere Bekanntschaft mit Webers Musik nicht zerstreut, vielmehr glaubte Spohr in der von ihm nicht allzu hoch veranschlagten Gabe Webers, „für die Fassungskraft des großen Haufens schreiben zu können,“ die Lösung eines ihm sonst unbegreiflichen Räthsels gefunden zu haben. Es erging ihm mit Weber ähnlich, wie es ihm mit Beethoven ergehen sollte, in dessen Neunter Symphonie er „trotz einzelner Genieblitze“ nur einen neuen Beleg für seine Ansicht zu erhalten glaubte, daß es dem tauben Komponisten „an ästhetischer Bildung und an Schönheitssinn“ fehlte.

Eine unbefangene Würdigung des „Freischütz“ war für Spohr ein Ding der Unmöglichkeit. Er hatte denselben aus dem Apelschen Gespensterbuch entlehnten Stoff zu einer Oper verarbeiten wollen und sein Vorhaben nur deßhalb nicht zur Ausführung gebracht, weil ihm Weber glücklich zuvorgekommen war. Er hörte also nicht mit der nöthigen Unbefangenheit in das fremde Werk hinein, und es verdroß ihn offenbar, daß ein begünstigter Neuling ihm den dankbaren Vorwurf aus der Hand gespielt hatte. Aber anstatt sich erbittern und entmuthigen zu lassen, fühlte er sich zu frischem Streben und Schaffen angespornt. In seinem Reisekoffer lag das fertige Szenarium der „Jessonda“. Ein Zufall hatte ihm auf seiner Pariser Konzertreise den alten Roman „La veuve de Malabar“ zugeführt, und mit dem sicheren Blick des Theaterpraktikers hatte er erkannt, daß der Inhalt der abenteuerlichen Geschichte sich vortrefflich für ein Opernsujet eignete. Eduard Gehe, der Schulfreund Theodor Körners und Verfasser mehrerer historischer Trauerspiele, schien ihm der rechte Mann für das geplante Unternehmen zu sein. Gehe, Advokat und später Zensor in Dresden, war eine der unseligen literarischen Existenzen, die ihr Leben lang aus dem Konflikt zwischen Beruf und Neigung nicht herauskommen und ihren krankhaften Hang zur Schöngeisterei mit einem verpfuschten Dasein theuer bezahlen müssen. Sein dichterisches Halbtalent, welches nach den höchsten Zielen strebte, reichte für den Librettisten zur Noth hin; aber auch da ließ es ihn im Stich, sobald er selbst das Gerüst der Handlung konstruiren sollte. Wäre er der Dramatiker gewesen, für welchen er sich hielt, so hätte er Spohr darauf aufmerksam machen müssen, daß die Fabel der „Jessonda“ in der ihr gegebenen ziemlich primitiven szenischen Form den Zuschauer

drei volle Akte hindurch unmöglich interessiren und fesseln kann. Die Exposition des ersten Aktes erweckt unsere Theilnahme für die von den religiösen Dogmen der Inder zum Flammentode verurtheilte junge Wittwe des Rajah; aber schon der zweite Akt, welcher das unklare Verhältniß zwischen Tristan, dem portugiesischen General, und Jessonda als treibendes Motiv einführt, erkältet unser Mitgefühl, und der dritte, welcher nur als eine willkürliche und erkünstelte Verlängerung des zweiten anzusehen ist, wirkt in ungünstiger Weise auf seine Vorgänger zurück, ohne die beabsichtigte dramatische Spannung zu erreichen. Wo Tristan, der schon früher als Eroberer in Indien war, Jessonda zuerst gesehen und geliebt, warum er die Geliebte dann verlassen, und weßhalb die trauernde Jungfrau den abgelebten Rajah zum Gatten genommen, ist leider das Geheimniß Eduard Gehes geblieben. In seinen Andeutungen findet man sich nicht zurecht und verwickelt sich, wenn man den unsicheren Fingerzeigen des Dichters nachgeht, in böse Widersprüche. Amazili, die Schwester Jessondas, seufzt: „O daß um zeitlichen Gewinn der Vater zog nach dieser Küste, wo harte Menschen wohnen und finstre Bräuche schrecklich walten.“ Danach zu schließen, sind die Schwestern Abendländerinnen, die vor Jahren nach Ostindien übersiedelten, ihren christlichen Glauben ablegten, um mit den Eingeborenen als ihres Gleichen zu leben. Auch ihre weiße Hautfarbe spricht für diese Auffassung. Jessonda will ausdrücklich „im Land der Heimath“ dem Geliebten zuerst begegnet sein, und schildert dann, wie sie weinend auf dem Verdeck des Schiffes — der Vater verheimlichte Tristan den Tag der Abfahrt — nach dem theuren Gestade zurückgeschaut habe. Tristan dagegen behauptet, daß Indien das Land seiner Liebe sei, und sein Adjutant Lopez pflichtet ihm bei. Zum zweiten Male ist er an der Küste von Malabar gelandet und trifft nach langer Trennung Jahren die ehemalige Geliebte in dem verhängnißvollen Augenblicke wieder, wo sie als Wittwe des Rajah auf den Scheiterhaufen geführt werden soll. Hat der Dichter diese Verwirrung nur angerichtet, um sich die unbequemen Details der Vorgeschichte zu „Jessonda“ vom Halse zu schaffen, oder hat er, vielleicht vom Komponisten dazu gezwungen, seinen ursprünglichen Plan hinterdrein abgeändert und dabei von den früheren Voraussetzungen versehentlich einige stehen lassen? Unserem Gefühle würde es eher entsprechen, wenn Nadori, der junge Brahmine, welcher als Todesbote zu Jessonda ins Haus geschickt wird, sich in die schöne Wittwe verliebte, um ihretwillen den Glauben und das Land seiner Väter an die portugiesischen Eroberer verriethe und dann, ohne den Lohn seines Treubruches einzuernten, als tragischer Held zu Grunde ginge. Jessonda möge immerhin den Flammen überantwortet werden, und mit Brahma

triumphire die poetische Gerechtigkeit! Das Christenthum hat als Symbol der Erlösung für die Bühne weder einen sittlichen, noch ästhetischen Werth. Wenn Tristan, der uns im zweiten Akte als schmachtender Liebhaber gezeigt wird, im dritten plötzlich von der heiligen Stunde zu phantasiren anfängt, welche die Götzenbilder zu Falle bringen und den Glauben siegreich auf ihren Trümmern erheben soll, so haben wir alle Ursache, den Gesinnungen dieses Kreuzritters zu mißtrauen. Er kämpft für seine irdische Liebe, nicht für seine religiöse Ueberzeugung. Das christliche Donnerwetter, welches zuletzt über die irdischen Tempel und ihre Götter hereinbricht, zerschmettert auch die poetische Illusion. Der liebe Gott muß dem erbärmlichen Dichter zu Hülfe eilen und die verdorbene dramatische Atmosphäre mit seinen Blitzen reinigen, weil die Figuren des Schauspiels bereits in beängstigender Weise nach Luft schnappen. Wäre es den über den Wolken thronenden Mächten darum zu thun, persönlich in die Schicksale dieses armseligen Erdendramas einzugreifen, so müßte der erste rächende Strahl das Haupt des nichtswürdigen Nadori treffen, und den fanatischen Brahminen dürfte kein Haar gekrümmt werden. Geradezu erheiternd wirkt das Motiv, welches die Katastrophe hinausschiebt, um dem Opernkomponisten gefällig zu sein. Als Tristan die zum Feuertode verurtheilte Jessonda den Armen der Priester entreißen will, erinnert ihn der Oberbrahmine Dandau daran, daß ein dreitägiger Waffenstillstand zwischen Indern und Portugiesen abgeschlossen worden sei: „Mann, Du gabst Dein Ehrenwort!“ Und der General der Portugiesen läßt seine schöne Beute widerstandlos fahren.

Mit dem tragischen Ausgange hätte nicht nur das Textbuch, sondern auch die Musik eine entschiedenere und ansehnlichere Haltung gewonnen. Auch musikalisch ist der erste Akt der Oper — gleich der reizenden Ouverture ein Kunstwerk für sich — weitaus der gelungenste und bedeutendste. Die Leichenfeier, welcher der verstorbene Rajah praesente cadavere beiwohnt, macht mit ihren ernsten Gesängen und charakteristischen Tänzen einen großen und tiefen Eindruck, der von keiner der folgenden Szenen überboten werden kann. Posaunen-Fanfaren und kurz gemessen einherschreitende Bässe beginnen die Zeremonie; die Stimmen des Chors sind anfangs an eintönige Oktaven gebunden, bis sie zur vollen Harmonie sich auseinander breiten. Wie ein Regen duftiger Blumen fällt die von den Bajaderen intonirte zweistimmige Melodie hinein; würdevoll und majestätisch läßt sich der klagende und mahnende Gesang des Oberpriesters vernehmen; der Chor schließt sich mit seinem wuchtigen Credo an; die Bajaderen preisen das Loos des verklärten Schattens, dem die Seele der treuen Gattin aus den reinigenden Flammen

entgegenfliegt, und das Lob der erhabenen Gottheit vereinigt endlich alle Betheiligten zu einem den Tod überwindenden Triumphmarsch. Das Duett zwischen Nadori und Dandau, der den Neophyten ins Leben hinausschickt, überschauert den Zuhörer mit bangen Zweifeln und ahnungsvollem Hoffen. Dann folgen die rührenden Wechselreden der ihrem schrecklichen Loos mit heldenmüthiger Fassung entgegensehenden Jessonda und ihrer holden Schwester Amazili, ein ergreifendes Bild bietet sich dem Zuhörer dar, ein Seelengemälde, getaucht in die wechselnden Farben von Erinnerung und Hoffnung, Sehnsucht und Resignation, Wehmuth und Freude. Der Todesbote erscheint. Er will sich entschlossen und männlich seines finsteren Auftrags entledigen, aber, was er sieht, entwaffnet und überwindet den seinen Satzungen nur widerwillig folgenden Tempeldiener; die in ihrer Hülflosigkeit unsäglich liebenswürdige Erscheinung des anmuthigen Schwesternpaares bringt die erwartete Wandlung in den Gefühlen des leicht erregbaren Jünglings hervor, und mit dem innigsten Mitleid zieht die feurigste Liebe in sein Herz. Ein zart empfundenes, meisterhaft ausgeführtes Terzett bringt den Akt zum Ende.

Wäre es dem Komponisten möglich gewesen, die ganze Oper auf der Höhe dieses ersten, in seiner Wahrheit, Einfachheit und Schönheit zuweilen nahe an Mozart reichenden Aktes zu erhalten, so besäße die deutsche Oper in Spohrs „Jessonda" ein klassisches Werk mehr. Aber von dem zweiten Akt an geht es mit dem Komponisten stark bergab. Er hat es womöglich noch eiliger, in das flache Land hinunterzukommen, als sein rathloser poetischer Führer, dem nichts Rechtes mehr einfallen will. Spohr scheint die Fesseln der Konvenienz, die sein reiches Talent einschnüren, nur von den Armen abgestreift zu haben, um sie desto fester wieder sich an die Füße anzuschmieden. Nichts kann seinem dramatischen Berufe ein ungünstigeres Zeugniß ausstellen, als die Wahl des engbrüstigen und schmachtseligen Tristan, dieses Kriegers ohne Muth und Liebhabers ohne Temperament. Der ihm verliehene Bariton bringt die innere Hohlheit dieses uninteressanten Ritters von der traurigen Gestalt ans Licht, anstatt sie zu verdecken. Wie jämmerlich renommirt er mit seiner wilden Vergangenheit und den „Stürmen roher Lust", in denen seine mangelhafte Konstitution Schiffbruch gelitten! Wer ihn stehen sieht und seufzen hört, denkt eher an Erholungsurlaub und Invaliden-Pension, als an Eroberungszüge und galante Abenteuer. Die große G-moll-Arie „Der Kriegeslust ergeben" galt einmal für den Ausbund musikalischen Uebermuths, und unter dem Castagnettenschlage ihres Dreivierteltaktes hüpfte manches schwärmerische Mädchenherz voll erwartender Begierde einem blasirten Liebeshelden à la Byron entgegen,

natürlich mit dem geheimen Wunsche, der rettende Engel jenes verwahrlosten und zerrissenen Gemüthes zu sein.

Nur ein einziges Mal strömen die Lippen des galanten Portugiesen von echter Empfindung über: in der kurzen Cantilene, mit welcher er die Geliebte in die Arme schließt. Und doch hätte gerade die „Jessonda“ eines resoluten und energischen Charakters bedurft, um nicht in eitel Rührung und Sentimentalität zu zerfließen. Die Muse Spohrs ruht gern auf einem duftigen Blumenbeet; sobald sie sich zusammenrafft, um einen heroischen Anlauf zu nehmen, fährt ihr der verwünschte Dreivierteltakt in die Glieder, und man sieht, daß sie am liebsten zu einer Polonaise engagirt werden möchte. An schönen Stellen fehlt es weder dem zweiten, noch dem dritten Akte der Oper. Wir rechnen dazu den Soldaten-Chor, welcher das bereits in der Ouverture angeschlagene kriegerische Motiv weiter ausführt, den daraus sich entspinnenden Waffentanz, das berühmte Blumenduett zwischen Jessonda und Amazili, in welchem zwei Sopranstimmen sich mit wahrhaft schwesterlicher Innigkeit aneinander schmiegen, den von Wohllaut schmelzenden Zwiegesang Nadoris und Amazilis: „Schönes Mädchen, wirst mich hassen“, und die grandios aufgebaute nächtliche Gewitterszene, die den ganzen Apparat der großen Oper in Bewegung setzt. Daneben aber machen sich die ihrer Zeit allgemein beliebten, heute aus der Mode gekommenen Manieren des Komponisten — wir möchten sie Spohrismen nennen — übel bemerkbar: sein weichliches und kühles Melos, seine instrumental gedachten, zopfigen Gesangspassagen und seine schwelgerische Chromatik — lauter Eigenthümlichkeiten, die auf den Geiger zurückzuführen sind, unter dessen Fingern sich eine ganz besondere Musik entwickelt hat. Was Spohr mit Unrecht an Weber zu tadeln fand: der jedem Künstlergenie eingeborene Zug zum Volksthümlichen, hätte seiner „Jessonda“ vortrefflich zu Gesichte gestanden. Der Kenner wird zu dieser Kunstmusik immer wieder mit lebhaftem Interesse zurückkehren, und der Wunsch, die „Jessonda“ auf dem Repertoire erhalten zu sehen, ist ein durchaus berechtigter. Beim heutigen Publikum aber kann ein derartiges Werk nur da einer wärmeren Aufnahme sicher sein, wo der Zusammenhang mit den Tagen seiner einstigen Herrlichkeit nicht unterbrochen worden ist.

„Die beiden Schützen“.

Von A. Lortzing.

(1889.)

Wenn wir den biographischen Mittheilungen über Albert Lortzing trauen dürfen, so wollte er, nachdem er in der Operette und im Sing-

spiele sich mit Glück versucht hatte, den Gegnern seiner liebenswürdigen, jugendfrohen Muse beweisen, daß er auch eine Oper schreiben könnte. Und deßhalb soll er „Die beiden Schützen" komponirt haben. Gewiß hat Lortzing die Geißel einer Kritik schmerzlich empfunden, die noch heute im Harnisch der Theorie auf ihm herumreitet. Aber schwerlich ist es ihm in den Sinn gekommen, seinen gespornten Widersachern Trotz zu bieten. Wer etwas beweisen will, mag ein guter Mathematiker sein, ein Künstler ist er nicht. Was Lortzing zur komischen Oper hinzog, war keine Rechthaberei, sondern das Gefühl seiner Kraft. Während der Arbeit wuchs ihm der Muth, und die Erfahrungen, welche er auf dem Theater an eigener Haut gemacht hatte, glaubte er am besten bei seinen Produktionen verwerthen zu dürfen. Nicht umsonst war er bei der Praxis in die Schule gegangen, nicht umsonst als jugendlicher Liebhaber und Tenorbuffo im Engagement gewesen. Seine frühreife Künstlerschaft verdankte Lortzing, außer seinem Talent, dem treibenden Boden, in welchen dieses Talent gesetzt wurde, und wer wollte ihm widersprechen, wenn er einmal sagt: „Jeder dramatische Dichter sollte eine Zeit lang Schauspieler sein!"? Auch der bei Lortzing zur Gewohnheit gewordene Grundsatz, die Sujets seiner Opern sich aus verschollenem Mittelgut der Bühnenliteratur zu suchen und diese dann nach seinen musikalischen Bedürfnissen einzurichten, stützt sich auf die Empirie des Praktikers. Ein Stück, das dem Publikum schon einmal gefallen hat, bietet die besten Chancen für einen zweiten Erfolg dar, vorausgesetzt, daß die neue Form, in der es wieder erscheint, eine Verbesserung der alten ist.

Die „beiden Schützen" stammen von einem alten französischen Lustspiel ab und gehören zu jener über die ganze Welt verbreiteten Gattung von Zwillings- oder Verwechslungskomödien, welche den heiteren Zufall zum Tagesregenten der närrischen Welt machen. In einem Landstädtchen wohnen zwei nachbarliche Väter, denen ihre Söhne seit Jahren fern geblieben sind. Während der behäbige Gastwirth Busch vergnügt der Ankunft seines vom Militär beurlaubten Gustav entgegensieht, hat der in Berufs- und Familiensorgen ergraute Amtmann Wall die unverbürgte Nachricht von dem Tode seines ihm früh abhanden gekommenen Wilhelm erhalten. Beide Söhne stehen bei demselben Regiment, aber in verschiedenen Bataillonen, und kennen einander nicht. Sie kehren gleichzeitig zurück, vertauschen ihre Tornister auf einer Hochzeit, bei welcher Wilhelm und sein lustiger Kumpan Schwarzbart des Amtmanns Vetter, den dummen Peter, weidlich durchbläuen, und müssen es sich gefallen lassen, mit einander verwechselt zu werden. Dies geschieht um so leichter, als Wilhelm, der ein Kind

der Liebe ist, unter fremdem Namen auftritt, und Schwarzbart eines soliden Quartiers wegen den Zufall sich zu Nutze macht. Gustav bekundet seine Legitimität in den zärtlichsten Gefühlen, die ihn zu seinem Vater, noch stärker aber zu der ihm von Jugend auf bestimmten Braut, dem Amtmannstöchterlein Caroline, hinziehen. Wilhelm verliebt sich in Suschen, die Wirthstochter, welche er dem geprügelten Peter wegkapert, und Schwarzbart, der wie Immermanns Karl Buttervogel vor Allem „auf fernerweite gute Verköstigung" denkt, scharmuzirt in Ermangelung einer Besseren mit der alten, in Militärsachen wohlerfahrenen Haushälterin, Jungfer Lieblich. Da also jeder Topf seinen Deckel gefunden hat, kann die tolle Verwicklung, welche à la Kotzebue mit den gefährlichsten Instinkten spielt, ohne Gesetz und Sitte direkt zu verletzen, in allgemeines Wohlgefallen aufgelöst werden. Leider braucht Lortzing einen ganzen geschlagenen Akt dazu, und hierin verräth er die Unsicherheit des Anfängers, aber auch nur hierin. Um das musikalisch vortreffliche Schlußseptett der Oper zu ermöglichen, sah er sich gezwungen, die beiden Intriguanten Wilhelm und Schwarzbart vom zweiten Finale auszuschließen. Und gerade an dieser Stelle verlangte das Stück ihre Intervention, mit welcher nicht nur der zweite Akt, sondern auch das Lustspiel sein Ende gefunden haben würde. Auch einem größeren Talente als Lortzing hätte eine derartige gewaltsame Retardirung fehlschlagen müssen, wenn auch ein Anderer vielleicht auf ein plausibleres Auskunftsmittel verfallen wäre als auf das merkwürdige Lokal, dessentwegen der gefährliche Zwischenvorhang im dritten Akte sich herabsenkt. Es handelt sich darum, einen festgeschlossenen Raum herzustellen, in welchem alle Personen des Stückes gegen ihre Absicht zusammengebracht werden können — ein verteufelt schwieriges Unternehmen! Gustav sitzt anstatt des rauflustigen Wilhelm im Stadtgefängniß. Man hat ein Gartenhaus dafür genommen, ein Gartenhaus mit Alkoven. Kein lustiger Bruder Studio kann sich einen gefügigeren Carcer wünschen. Gustav brauchte nur aus dem ebenerdigen Fenster zu springen, und er wäre frei. Und wenn ihm auch das noch zu gewagt schiene, so könnte er gemächlich durch die Thür linker Hand von dannen gehen. Denn durch diesen freundlichen Eingang kommen Caroline, Wilhelm, Suschen, Schwarzbart, Peter, Jungfer Lieblich und wer sonst etwa Lust nach einem nächtlichen Abenteuer verspürt. Zu der inneren Unwahrscheinlichkeit tritt die äußere. Das offene Gefängniß, wo in der Dunkelheit die Mädchen wie die Feuereimer von Hand zu Hand gehen, hält nur Einen fest und zwingt ihn, seine Sünden abzubüßen: den Librettisten. Trotz seiner Theaterpraxis hat Lortzing sich über die Tragfähigkeit seiner Fabel getäuscht; sie erträgt den dritten Akt nicht mehr und läßt

ihn fallen. War aber auch der Scherz zu kurz und zu schwach für eine dreiaktige komische Oper, so hat der Komponist doch in den Tornistern der beiden Schützen den Kommandostab für das musikalische Lustspiel gefunden und bald darauf in „Czar und Zimmermann" gezeigt, daß er ihn zu führen verstehe.

Die Musik der „beiden Schützen" läßt den Einfluß, welchen Mozart und Weber auf Lortzing ausgeübt haben, noch deutlicher erkennen als seine späteren Opern. „Figaro", die „Zauberflöte" und „Euryanthe" wandelten wie selige Traumgestalten an dem Geiste des Komponisten vorüber und neigten sich vor ihm zum Gruße. Das Allegro im Finale des zweiten Aktes, „Vetter laßt Euch nicht bethören", erreicht mit denselben Mitteln dieselbe komische Wirkung, welche Mozart bei der Stelle „Ich erscheine hier als Zeuge" (Figaro) und nach ihm Cimarosa in der „Heimlichen Ehe" und Rossini im „Barbier" zu erzielen wußten. Erstaunlich ist die Sicherheit und Gewandtheit, mit welcher Lortzing die Ensemblesätze der Oper beherrscht. Sie geben dem Werke höheren musikalischen Schwung und stellen einen Zusammenhang zwischen den einzelnen Partien desselben her, wie er etwa unter den Truppenkörpern einer ins Treffen geschickten Armee besteht. Trotz ihrer geschlossenen Form sind diese mehrstimmigen Sätze doch äußerst lebendig in ihrer Bewegung und bringen die Handlung vorwärts, ohne sich selbst vom Flecke zu rühren. Den gesungenen Dialog nach den verschiedenen Richtungen zu wenden, ihm immer von Neuem wieder eine überraschende Seite, eine heitere Pointe abzugewinnen und die Verse in innigsten Einklang mit der musikalischen Form zu setzen, versteht Lortzing meisterlich. Man merkt überall, daß in dem melodienreichen Herzen sich das Gewissen eines Dramatikers rührt, welches jeden Schritt des zu fröhlichen Ausschweifungen geneigten Musikers sorgsam überwacht. Glücklicherweise ist der Dramatiker kein verknöcherter Pedant; er verlangt nicht, daß die Musik sich für ihn aufopfere oder Sklavendienste bei ihm verrichte. Im Gegentheil. Er begegnet ihr lieblich, wie Goethe der Phantasie, er läßt ihr die Würde der Frauen im Haus, und wenn es zu kleinen Meinungsverschiedenheiten kommt, so giebt er als der Klügere immer nach. Mögen ihn Unverständige darum einen Pantoffelhelden schelten! Uns heimelt gerade dieser hausväterliche Zug Lortzings an, und selbst für seine aus der Mode gekommenen altfränkischen Lieder und Couplets, die er aus dem Inventarium des deutschen Singspiels in die Oper hinübergeschmuggelt hat, können wir uns erwärmen. Nur müssen sie einen etwas höheren Flug nehmen als die Expektorationen Schwarzbarts und Peters und dürfen nicht so äußerlich in die Partitur hineingeklebt sein wie diese.



Lortzing.

[illegible] nehmen als [illegible] Expektora[illegible]

[illegible] nicht so äußerlich in [illegible]



Lortzing.

Lortzing hat es späterhin vermieden, seine Kouplets zu Spiegeln für die wechselnden Thorheiten der Zeit zu machen, und ihnen lieber einen allgemein giltigen Inhalt gegeben. Als Handspiegel, in welchem die Personen des Spieles ihr eigenes Gesicht betrachten, ist das Kouplet ein sehr brauchbares Toilettenstück der komischen Oper. Höher als die Lieder stehen die drei Soli der „beiden Schützen", mit welchen die ersten Sänger liebevoll bedacht worden sind. Das schönste unter ihnen ist wohl die im Tempo der Polacca gehende Arie Karolinens „Das Aug' ist Spiegel schöner Seelen" mit ihrem zarten, vom Hornquartett begleiteten Mittelsatze, der eines Weber nicht unwürdig wäre. Störend, nicht blos für die Sänger, sondern auch für die Zuhörer, machen sich die im Stile der Klarinettpassagen gehaltenen Koloraturen bemerkbar — ebenfalls ein Webersches Erbteil. Unsere klugen Solisten wußten sich zu rathen und dem Auditorium zu helfen, indem sie die Applikatur ihres Instruments außerordentlich vereinfachten. Den weitesten Raum des Werkes nehmen die mehrstimmigen Gesänge ein, die einen noch günstigeren Eindruck hervorbrächten, wenn sie nicht durch ihre Menge ermüdeten. Zwar sind diese musikalischen Massen alle zierlich gegliedert und bei der Einfachheit ihrer Struktur und der vorherrschenden Homophonie leicht zu durchschauen, aber sie unterscheiden sich doch charakteristisch genug von einander, um unser Interesse rege zu erhalten. Dieselbe auf kurzen Noten graziös dahintrippelnde Unruhe tänzelt durch das ganze Werk, und die zu breiteren lyrischen Ergüssen ausholenden Stellen sind zu schwach in Ausdruck und Farbe, als daß sie ein genußreiches Verweilen gestatteten. Lortzing macht es dem Zuhörer gar so bequem, und vor lauter Geschäftigkeit, ihm zu dienen, verliert er ihn aus dem Gesichte. Nicht Jeder weiß ihm Dank dafür, daß er seiner Musik alle Zumuthungen der niedrigeren und derberen Komik vom Leibe gehalten und die Hauptspäße in den für dramatische Stöße und Püffe weniger empfindlichen gesprochenen Dialog verlegt hat. Eine glänzende Ausnahme dieser von einem vornehmen Künstlergeiste diktirten Regel bildet die köstliche, halb melodramatische Soloszene, in welcher Peter von seinem schmerzlichen Hochzeitsabenteuer mit Keilerei und Tanzvergnügen berichtet. Ueber den leeren Quinten der Violen und Violoncelle intonirt eine lustige Solo-Oboë die Melodie des Contretanzes, das Streichquartett nimmt dieselbe Weise pianissimo auf, und eine Trompete läßt wie aus der Ferne leise die harmonischen Grundtöne dazwischen klingen. Der Takt zu dieser hübschen Dorfmusik ist dem armen Peter eingestrichen und -geprügelt worden; aber der Tanz fährt ihm bei der Erinnerung an sein problematisches Vergnügen elektrisirend in die Glieder, und während der Kopf wimmert und klagt, zappeln die

Beine. Der Jubel läßt sich begreifen, welchen ehedem Lortzing in der für sich selbst geschaffenen Rolle hervorrief.

Sollte den „beiden Schützen" auch kein längeres Leben in der Wiener Hofoper beschieden sein, die Mühe des Einstudirens müßte dennoch ihre guten Früchte tragen. Endlich sind die Mitglieder der Hofoper hinter das Geheimniß gekommen, wie man in diesem Hause mezza voce reden und singen kann, ohne befürchten zu müssen, für taubstumm gehalten zu werden.

„Der Wildschütz".

Von A. Lortzing.

(1888.)

Seit Poesie und Musik sich so innig mit einander verbunden haben, daß sie ein Herz und eine Seele geworden sind, warten wir umsonst auf die brauchbaren Schauspiele und Opern, die da kommen sollen. Dichter und Komponist stehen vor dem Ende ihrer Weisheit, sie sind am Ziele ihres Witzes angelangt, und es fällt ihnen nichts mehr ein. Wir lassen sie stehen in ihrer superklugen Ohnmacht und kehren zu einer glücklicheren Vergangenheit zurück, die, vielleicht weil sie anspruchsloser war, die Anforderungen, welche an sie herantraten, leichter und gefälliger befriedigen konnte. Ihre Kinder fühlten sich noch frei von dem bangen Zweifelmuthe des Philosophen und Aesthetikers, und sie durften ohne Sorgen um tiefere Bedeutung und historische Berechtigung ihrer spielseligen Schaffenslust Raum geben, die sie wie auf Bienenflügeln von Blume zu Blume, von Erfolg zu Erfolg trug. Respekt, meine Herren Dichter, vor August von Kotzebue, Respekt, meine Herren Komponisten, vor Albert Lortzing! Eure Niederlagen machen diese halbverschollenen Größen zu Triumphatoren, und das bescheidene Wohnhaus, welches wir sie auf der unwirthbaren Brandstätte Eurer Einfälle erbauen sehen, dünkt uns ein schimmerndes Märchenschloß. Wir brauchen nicht erst, wie Ludwig Börne als Theaterkritiker der „Wage" es gethan, aus den fröhlichen Stunden, welche Kotzebue seinen Zeitgenossen bereitete, ein ganzes Jahrhundert menschlicher Glückseligkeit herauszurechnen, wir brauchen nur mit Schauder daran zu denken, was das deutsche Lustspiel in den letzten zehn Jahren an Novitäten uns gebracht hat, um dem Vielgeschmähten, weit über Gebühr Herabgesetzten und Verunglimpften das ihm zugefügte Unrecht fußfällig abzubitten. Einen frischen Kranz für den Dichter des „Rehbock" und einen noch frischeren,

volleren für den von der hochwohlweisen Musikgeschichte arg vernachlässigten und vornehm beiseite geschobenen Albert Lortzing, der aus dem „Rehbock“ Kotzebues seine köstliche komische Oper „Der Wildschütz“ herauskomponirt hat!

Der Doppelname, welchen Lortzing der Oper gegeben — sie heißt „Der Wildschütz“ oder „Die Stimme der Natur“ — weist noch deutlicher auf den Ursprung des Kotzebueschen Lustspiels hin, als einzelne Figuren und Szenen desselben dies stillschweigend thun. Es bedurfte erst des Umweges durch die Musik, um uns die Verwandtschaft vor Augen zu führen, welche zwischen dem „Rehbock“ und einer der berühmtesten französischen Komödien besteht. Wenn Marcelline in Beaumarchais' „La folle journée“ zu dem von ihr mit Heirathsanträgen bedrängten und schließlich als ihr eigener Sohn erkannten Figaro entschuldigend sagt: „Je ne me trompais que de motif, car c'était le sang qui parlait quand je te poursuivais“, so bedienen sich Kotzebues Graf und Gäfin bei der Entdeckung, daß die Baronin Freiling die Schwester des Grafen, der Baron Wolkenstein der Bruder der Gräfin ist, fast wörtlich der nämlichen Ausrede: „Die Stimme der Natur hat mich nicht getäuscht!“ Wir folgen dem gegebenen Fingerzeige und bemerken, daß „Die Stimme der Natur“ und „Figaros Hochzeit“ mehr mit einander gemein haben, als es dem flüchtigen Anblick scheinen möchte. Beide Stücke bewegen sich auf schwankendem Boden, und immer ist die Tugend bereit, den strauchelnden Sünder mit den Armen aufzufangen; hier wie dort droht der gräfliche Gutseigenthümer, von einem besonderen Privilegium zum Schaden seiner Unterthanen Gebrauch zu machen — auch die Jagdhoheit gilt ja für ein Herrenrecht; hier wie dort gelingt es nur einer Verkleidungs-Intrigue, der Gerechtigkeit zum Siege über die Gerechtsame zu verhelfen und auf solche Art das gefährdete Eheglück eines hohen und eines niederen Paares äußerlich wiederherzustellen. Aber diese Parallelismen decken doch nur die Quelle auf, von welcher Kotzebue schöpfte; sein abgeleitetes Bächlein nimmt einen ganz anderen Lauf. Satirische, staatsgefährliche Absichten wie Beaumarchais hat der loyale Deutsche so wenig gehabt, daß man seinen „Rehbock“ dem revolutionären „Tollen Tag“ als Restaurations-Lustspiel entgegenhalten könnte. Hinter der Maske des Pächters Grauschimmel, welchen Lortzing zum Schulmeister Baculus hinaufrückte, wird man vergebens nach den interessanten, geistreichen Gesichtszügen eines Figaro suchen; die zwar nicht harmlose, doch nur auf Unterhaltung ausgehende Tendenz des deutschen Lustspiels unterscheidet sich so gründlich von dem grimmigen Hohn des Franzosen, wie die sentimentale Biedermaier-Zeit, in welcher es wurzelt, von der sturmerregenden Epoche der Encyklopädisten.

Lortzing hat das Kotzebuesche Stück, welches, noch ehe das junge Deutschland die Literatur zu beherrschen anfing, bereits auf den Index gesetzt worden war, wieder hervorgeholt und für seine Bedürfnisse sich zurechtgelegt, wie er es früher mit anderen, von ihm ebenso glücklich aufgegriffenen Stoffen gethan hatte. An Kenntniß der Bühne stand er selbst hinter dem vielgewandten Kotzebue nicht zurück; denn er war als Schauspieler und Sänger, der das Theater aus eigener, täglich wiederholter Anschauung und Beobachtung kannte, vor Anderen seines Gleichen in das Geheimniß der dramatischen Wirkung eingeweiht, und die Mittel, sie hervorzurufen, waren ihm dank seiner frühzeitig geübten Praxis geläufig. Fast alle seine Veränderungen des Stückes sind zugleich Verbesserungen, und nicht sowohl im Sinne des Opern-Librettisten, sondern auch in dem des Dramaturgen. Ein Gutspächter Grauschimmel war und ist dem Publikum weit weniger sympathisch als der Dorfschulmeister Baculus, welcher schon durch die Würde seines Amtes davor bewahrt wird, zur widerwärtigen Karikatur herabzusinken. Der Deutsche macht sich über seinen Schulmeister lustig, aber er liebt ihn und weiht den Stunden, in welchen ihm die Anfangsgründe der Wissenschaften mit dem Bakel als Einsicht a posteriori ad posteriorem demonstrirt wurden, sein Leben lang ein treues Gedächtniß. Ueber den Lortzingschen Baculus lachen wir, nicht weil er ein einfältiger und unwissender armer Pädagoge, sondern weil er ein verliebter, eifersüchtiger alter Narr ist, dem es auf seine späten Tage noch einfällt, das ABC der Liebe bis zum Z durchzubuchstabiren und eine ehemalige Schülerin, das junge Gretchen, zu heirathen. Und auch das ist ein feiner Zug Lortzings, daß er das komische Paar nicht schon als Ehegatten einführt, wie es bei Kotzebue geschieht, sondern als Brautleute. Das verblendete Schulmeisterlein kann seine Braut, von welcher es alle Ursache hat, anzunehmen, daß sie ihm über kurz oder lang die wohlverdienten Hörner aufsetzen werde, um blanke fünftausend Thaler wohl eher verhandeln wollen, als wir dies von einem Ehegatten erwarten dürften. Hoffnungen und Promessen auf ein künftiges Glück scheinen uns in diesem Falle besser zum Verkauf geeignet, als der reale Besitz eines wenn auch noch so dubiosen ehelichen Glückes, womit wir keineswegs behaupten wollen, daß nicht so Mancher seine sogenannte bessere Hälfte unter dem Selbstkostenpreise losschlagen möchte. Eine erhebliche Errungenschaft des Librettisten erkennen wir ferner darin, daß die Billardszene des zweiten Aktes, welche im „Rehbock“ nur angedeutet wird, sich vor unseren Augen abspielt. Der Schulmeister hat die in ein Landmädchen umgewandelte Baronin (die Schwester des Grafen), die er seinerseits wieder für einen hergelaufenen, abenteuerlustigen, ver-

kleideten Studenten hält, aufs Schloß gebracht und sie dort für seine Braut ausgegeben, damit es mit ihrer Hilfe ihm gelinge, den harten Sinn des gestrengen Gutsherrn zu erweichen, welcher den armen Baculus als vermeintlichen Wilddieb aus dem Amte jagen will. Sowohl der Graf wie der Baron (der als Stallmeister verkappte Bruder der Gräfin) stellen dem hübschen Kinde nach, und da ein Unwetter die Brautleute zwingt, auf dem Schlosse zu übernachten, entriren beide Herren eine Partie Billard, um dem Gegenstande ihrer Sehnsucht nahe zu sein. Die Baronin kämpft den Schlaf mit einem langen Strickstrumpf nieder, der Schulmeister studirt den Choral: „Wach' auf, mein Herz, und singe“, und die Bälle fliegen immer hitziger auf dem Billard hin und her; bald wird der eine, bald der andere Spieler aus dem Zimmer gerufen, sie überraschen sich gegenseitig im Tête-à-tête mit der Strickerin, löschen im Eifer des Gefechtes die Lampe aus und jagen im Dunkeln hinter der Schönen her, bis endlich die Gräfin Unrath wittert und gerade in dem Augenblicke mit Licht eintritt, als Alles drunter und drüber geht. Eine verfängliche Situation, die dadurch um nichts gebessert wird, daß die Gräfin die verfolgte Unschuld, welche ja in den Augen des Schulmeisters ein Student ist, in ihr Schlafgemach mitnimmt! Aber die unwiderstehliche Wirkung dieser höchst komischen Lustspielszene, welche ein ganzes Füllhorn von Mißverständnissen und Verwicklungen über den erheiterten Zuschauer entleert, bleibt auch nicht aus.

Zu breit und ausgedehnt erscheint uns heute die Persiflage der für die klassische Literatur und das Theater der Griechen schwärmenden Gräfin, ebenfalls eine Lortzingsche Zuthat, welche damals, als der Komponist die Oper schrieb, ihre vollste Berechtigung hatte. Im März 1842 war die „Antigone“ des Sophokles mit den Mendelssohnschen Chören in Leipzig zum ersten Male aufgeführt worden, und die guten Athener an der Pleisse wußten sich vor Entzücken über dieses denkwürdige Ereigniß nicht zu fassen. Die Leipziger Damen gingen à la Grecque frisirt und begeisterten sich für griechische Gewänder; die Herren aber schwuren nicht höher als beim Styx und würden den antiken Musen gerne ihre Beinkleider zum Opfer gebracht haben, wenn die Rücksicht auf das kalte Klima und die unfreundliche Polizei Leipzigs solches erlaubt hätte. Auf diese Modekrankheit stichelt Lortzing mit der Vorlesung der Gräfin, welcher das von dem sächselnden Haushofmeister befehligte bildungsbedürftige Dienstpersonal des Schlosses als Publikum im Vorzimmer beiwohnt. „Nun, was sagt Ihr? Nun, was meint Ihr? Nun, wie ist Euch? Wie?“ fragt der feierlich gestimmte Pankratius. Und der Chor antwortet: „Die Frau Gräfin liest vor-

trefflich, unnachahmlich, wunderschön; Thränen könnte man vergießen — schade, daß wirs nicht verstehn." Glücklicherweise wiederholt sich Alles im Leben, und was der „Antigone" damals recht war, das wäre heute dem „Oedipus" billig — es ist ja Alles ein Sophokles oder Sophakler, wie der närrische Pankratius sagt.

In der Musik hat Lortzing ersichtlich Mozarts „Figaro" sich zum Vorbilde genommen. Daß er den unsterblichen Meister der musikalischen Lustspielbühne würde erreichen können, hat der bescheidene, jeder Art von Größenwahn unzugängliche Komponist des „Wildschützen" weder geglaubt, noch erwartet. Worin er aber seinem großen Vorbilde sich einigermaßen näherte, das ist in der spielenden Anmut und Liebenswürdigkeit seiner Musik, welche ein ähnliches Verhältnis, wie es zwischen Mozart und Beaumarchais waltet, auch zwischen Lortzing und Kotzebue eingeht. Die zarte Kunst der Töne wandelt die Frivolität des Dichters in eitel Spaß und gute Laune um, und sobald der Dialog das schlüpfrige Gebiet der Zweideutigkeiten betreten will, nimmt ihm der Sänger das nackte, schamlose Wort vom Munde und hüllt es in den keuschen Schleier der Melodie. Auffällig und nur aus dem selbstlosen, rein künstlerischen Streben des Komponisten nach höheren Formen der Kunst zu erklären ist die Thatsache, daß die Oper unter ihren sechszehn Musikstücken nur vier Arien aufweist: das im Zweivierteltakt einhertänzelnde kecke und lebensfrohe Entrée der im Wichs eines flotten Burschen erscheinenden freiherrlichen Wittwe; die kurze Liebesklage des Barons, welche er anstimmt, als er die ferne Stimme der Angebeteten vernimmt; der große Fünftausendthaler=Monolog, mit welchem der vom Golde bethörte Schulmeister den zweiten Akt beschließt, und die im polnischen Geschmacke gehaltene rauschende Soloszene des Grafen, welche Heiterkeit und Fröhlichkeit zu den Göttern des menschlichen Lebens proklamirt. Aber auch diese enger oder weiter von der Form begrenzten Stücke bilden integrirende Bestandtheile des Werkes und haben ihre dramatische Berechtigung so gut wie die Arien in „Figaros Hochzeit". Den größten Raum der Oper jedoch nehmen die Ensemblesätze und Chöre für sich in Anspruch, unter denen das erste Duett zwischen Baculus und Gretchen, das Quartett „Was meint Ihr, lieber Freund," die beiden Quintette des zweiten Aktes, zumal das unübertreffliche, von musikalischem Geist und Witz funkelnde Ensemble am Billard, das neckische Duett zwischen Baron und Baronin, der frische Jägerchor und der schmeichelnde Gesang der Guirlanden bringenden Mädchen hervorragen .... Wir wollten nur die bemerkenswerthesten Schönheiten der Oper anführen und haben unversehens ihr ganzes Inhaltsverzeichniß wiedergeben. In allen diesen, die vielstufige Skala froher Empfindungen, vom stillen Humor bis zur

geräuschvollen Ausgelassenheit durchlaufenden Tonsätzen offenbart sich eine Sicherheit und Prägnanz des Ausdrucks, eine Klarheit und Anmuth der Form, eine Mäßigung und Ruhe des Vortrags, wie sie Lortzing zuvor nur in seinem „Czar und Zimmermann“ und später überhaupt nicht wieder erreicht hat. Der „Wildschütz“ vereinigt den Uebermuth der Operette mit der strengen Gemessenheit der großen Oper, und in dieser seltenen Verbindung gehört das Werk zu den werthvollsten Besitzthümern der musikalischen Bühne. Daß wir von Lortzing Tiefe und Leidenschaft des Gefühls, Größe und Erhabenheit des Gedankens nicht fordern dürfen, wissen wir. Aber hier liegt es im Wesen der Sache selbst, daß wir jene Forderung nicht geltend zu machen brauchen. Für die bei Lortzing unvermeidliche Sentimentalität, welche als Surrogat des Gefühls genommen sein will, war im „Wildschützen“ kein Platz vorhanden, aber Lortzing müßte nicht Lortzing sein, wenn er nicht sein für den Geschmack der Menge berechnetes Liedchen brächte. Er hat es in das erste Finale geschickt eingeschmuggelt als Lob des Landlebens, und die Baronin giebt es vor versammelter Gutsgemeinde zum Besten. Als sie in den Bauernrock schlüpfte, fand sie es fertig in der Tasche, und sie darf sicher sein, daß der Chor den schmachtseligen Refrain „Auf dem Lande will ich bleiben, auf dem Lande ist's so schön“ gerührt aufnimmt — zur großen Genugthuung aller weichgeschaffenen Herzen.

Als der „Wildschütz“ in Frankfurt a. M. zur Aufführung kommen sollte, schrieb Lortzing an seinen Jugendfreund, den Schriftsteller und Musiker Gollmick: „Das Buch (der Oper) erachte ich für vortrefflich. Ich würde das Wort nicht gebrauchen, wenn es von mir wäre; ich habe es allerdings operngemäß bearbeitet, aber das gute Gerippe war doch vorhanden. Die Musik ist am Ende nicht von der Art, daß sie den Text geradezu umbrächte, und dennoch war der Erfolg der Oper an einigen Bühnen zweifelhaft. Warum? — Ich muß wiederholt das alte Lied singen — unseren deutschen Sängern mangelt durchschnittlich die Leichtigkeit des Spiels, des Vortrags, mit einem Worte die zu dieser Operngattung erforderliche Salongewandtheit.“ Nun, Lortzing hat mit diesem Tadel leider bei Lebzeiten Recht behalten und ist darüber gestorben. Hätte er aber mit seinem „Wildschützen“ fröhliche Urständ im Wiener Hofoperntheater feiern können, er würde dankbar zu einer günstigeren Meinung sich bekehrt haben. Das neu ins Dasein gerufene Werk verdient in seiner gegenwärtigen Aufführung und Besetzung ein Musterbeispiel für die komische Oper genannt zu werden. Mit Befriedigung sahen wir die einzelnen Künstler in dem echt lustspielmäßigen, ungezwungen und natürlich in einander fließenden Ensemble verschwinden, welches ein unterhaltendes und wohlthätig anregendes Bild des Lebens

uns widerspiegelt. Die Hofoper hat ihre Fähigkeit erwiesen, sich gelegentlich in ein singendes Burgtheater zu verwandeln. Wir wünschen ihr Glück dazu.

„Undine".

Von Albert Lortzing.

(1882.)

Mit seiner „Undine" ist Lortzing gerade noch zurecht gekommen, der romantischen Schule in Deutschland die letzten Ehren zu erweisen. Die Tage ihrer Bühnen-Herrlichkeit fielen mit der Regierungszeit Friedrich Wilhelms IV. von Preußen zusammen und fanden durch die März-Revolution ein jähes Ende. Der Frühlingssturm des neu erwachten Volksgeistes, der die baufällig gewordenen Ritterburgen der Romantik, ihre Feenpaläste und Märchenschlösser zu Falle brachte, löschte auch das Licht aus, welches der Leipziger Kapellmeister auf dem Altar seiner Kunst angesteckt hatte. Seither fristet die „Undine" ein halbverschollenes Dasein auf kleinen Bühnen, wo sie noch immer das Entzücken bescheidener Gemüther ist. Wenn sie dann ausnahmsweise einmal in die große Oper sich hervorwagt, wirkt sie im günstigsten Falle wie eine Reminiszenz an längst vergangene Jugendtage, in denen wir die rührende Geschichte der armen Nixe voll andächtigen Kinderglaubens zuerst vernommen. Da kommt uns ein abgegriffenes und zerlesenes Büchlein in den Sinn, und wir hören wieder die liebe sanfte Stimme, welche so schön daraus zu erzählen wußte von dem dichten unheimlichen Zauberwalde, der kleinen Fischerinsel mit den alten ehrlichen Leuten und ihrem lieblichen Pflegekinde, von dem mächtigen Wassergeiste Kühleborn, dem treulosen Ritter Huldbrand und der hochmüthigen Bertalda. Werfen wir dann aber einen Blick auf die große anspruchsvolle Bühne, welche diese zerfließenden Gestalten in Fleisch und Bein uns vor Augen stellt, so büßen wir den süßen Traum mit einer bitteren Enttäuschung. Unsere Märchenwelt ist so eng, daß sie sich dort verflüchtigen und verlieren muß, wo sie den Schein der Wahrheit annehmen soll, und doch wieder so weit, daß auch der stattlichste Raum sie nicht einzuschließen vermag. Der kritische Geist des Widerspruchs regt sich in uns, und wir bemerken bald, daß Lortzing der Mann nicht war, welcher der Undine eine dramatische Seele geben konnte.

Schon das Textbuch, das der Komponist nach Fouqués Erzählung selbst verfaßt hat, zeigt, daß er die Absicht des Dichters falsch verstand oder vielleicht nicht richtig verstehen durfte, weil sie mit seiner Theater-

praxis in Kollision gerieth. Er bestrebt sich, das Märchen zeitlich und räumlich zu fixiren. Aus der einsamen Hütte, welche am Ende des verrufenen Waldes auf einer Landzunge mitten im Wasser lag, wird ein ganzes geselliges Dorf, weil der Komponist einen Chor von Landleuten und Fischern braucht; und für das zeitlose „Es war einmal" des Märchenerzählers tritt das Jahr des Heils 1452 ein, welches dem Theaterschneider die Annehmlichkeit bietet, die Personen in ein historisches Gewand zu stecken. Durch solche technische Verlegenheitsmittel wird die Existenz des Märchens in Frage gestellt; denn das Handgreifliche bedeutet in der Kunst keineswegs das Wahrscheinliche, und das Märchen vollends bringt sich um alle Glaubwürdigkeit, sobald es den Boden des Geschichtlichen betritt. Noch gewaltsamer verfährt Lortzing mit der poetischen Gerechtigkeit seines Stoffes. Bei Fouqué klingt die „Undine" mit einem schwermüthigen Moll-Akkord aus. Das betrogene Kind der Wellen kommt in der Hochzeitsnacht des Geliebten aus dem Brunnen hervor, den die hoffärthige Eitelkeit ihrer unvorsichtigen Nebenbuhlerin hat öffnen lassen, und bringt ihrem Ritter in dem Augenblicke, da er sich anschickt, das Brautbett zu besteigen, den Tod. An seinem Grabe verwandelt sie sich dann in eine silberklare Quelle, die den Hügel umspült und in einen stillen Weiher abfließt. An Stelle dieser echten Versöhnung hat die Oper eine falsche gesetzt. Ihr war es um ein effektvolles Schluß-Tableau zu thun, bei welchem die Künste des Maschinisten und Dekorateurs für die Kunst des Dichters und Komponisten eintreten müssen. Undine entführt also unter Donner und Blitz den Wortbrüchigen und zieht ihn mit sich in Kühleborns Reich. Unter den Gewässern empfängt ein krystallener Palast die glücklich Vereinten, und Kühleborn verzeiht seinem alten Gegner im Namen der beruhigten Unschuld mit einer oratio pro domo.

Auf solche Weise ist aus einem der sinnigsten und liebenswürdigsten Werke der romantischen Dichtung, von welchem Heine sagt, es sei „ein Kuß, den der Genius der Poesie dem schlafenden Frühling gegeben habe," ein ziemlich gewöhnliches Opern-Libretto geworden. Die Zimmermannsart, mit welcher Lortzing seinen Stoff bearbeitete, mochte wohl für den „Bürgermeister von Saardam" passen, Fouqués „Undine" aber hätte eines feineren Werkzeuges bedurft. Der Komponist, welcher Zeit seines wechselvollen, mit Glücksgütern äußerst spärlich gesegneten Lebens ein erklärter Anhänger der Empirie gewesen ist, plagte sich wenig mit theoretischen und kritischen Bedenken und legte sich seine Sujets zurecht, wie er sie eben brauchte. Als ein Theaterkind, das auf den Brettern für die Bretter erzogen worden, verließ er sich vor Allem auf seine Bühnenkenntniß und sein leicht bewegliches Temperament, die ihm auch,

sobald er einen seiner Begabung zusagenden Gegenstand in Angriff nahm, über das Schlimmste hinweghalfen. Wenn er seine Fabel gefunden hatte — meist nahm er sie aus mittelmäßigen Schauspielen — so prüfte er das Stück vorerst auf seine musikalischen Situationen. Er fragte sich, wo er ein Lied, eine Arie, einen Ensemblsatz oder einen Chor anbringen könnte, und fiel die Antwort befriedigend aus, so war alles Uebrige Nebensache und dann leichte Arbeit.

Als Lortzing sich an die „Undine“ machte, äußerte er zu dem Musikschriftsteller Lobe: „Ich habe da eine ernsthafte romantische Oper vor mir. Ob ich das Zeug dazu habe, weiß ich nicht. Versucht wird's! Was man nicht kann, muß man zu lernen suchen.“ Der erste Erfolg sprach zu seinen Gunsten, und der Versuch schien geglückt. Aber bald stellte es sich doch heraus, daß Lortzing über den Umfang seines Talentes sich getäuscht hatte. Weit entfernt davon, angespornt von der hohen Aufgabe, nach einem höheren Styl zu streben, behandelte er die ernsthafte Oper genau so, wie er seine scherzhaften Opern behandelt hatte. Ein durchkomponirtes Werk mit obligaten Rezitativen war ihm ausgesprochenermaßen ein Greuel — letztere nannte er „ausgekleidete Musik, unter welcher ein Skelet ohne Fleisch und Blut erscheine“ — und so nahm er eine Handvoll Lieder, streute sie als Kouplets an passenden oder unpassenden Stellen in die Handlung ein, setzte seine Arien und Chöre, wohin es ihm gut dünkte, und sorgte für den Ruf, den er als populärer Komponist genoß, mit einigen guten und schlechten Späßen. Die komischen Szenen mit dem stereotypen Schildknappen, hinter welchem sich der alte Hanswurst ziemlich durchsichtig versteckt, zeigen den Spaßmacher, den wir aus „Czar und Zimmermann“, „Wildschütz“ und „Waffenschmied“ kennen. Aber auch jener Verquickung von fader Possenreißerei und gekünstelter Sentimentalität, welche bis in unsere Tage hinein im sogenannten Volksstück ihr Unwesen treibt, können wir hier begegnen. Die schwierige Kunst, mit einem Auge zu lachen und mit dem anderen zu weinen — eine irrige Deutung der „lachenden Thräne“ des Humors — stand früher in großem Ansehen und bezeichnete den Gemüthsmenschen in der Komödie, der die Spießbürger unter den Zuschauern höchlich zu erbauen wußte. Aus dem Wassergeist Kühleborn hat Lortzing offenbar eine gruselige Figur machen wollen, aber dieser personifizirte Springbrunnen ist ein Mittelding von einem einfältigen Gespenst und einem gewandten Weinreisenden geworden. Für die Person der Undine selbst gebrach es dem Komponisten an jeder charakteristischen Farbe. Weder Weib noch Fisch, weder Körper noch Geist, verschwimmt sie in dämmerhaften Umrissen, und anstatt die vornehmste Stelle in der Oper einzunehmen, scheint sie nur eine Nebenrolle zu

spielen. Ueberhaupt fehlt dem Werke der geistige Mittelpunkt, jede Rolle ist eine Nebenrolle, keine geht auf den Kern der Sache los, sondern alle gehen nach verschiedenen Richtungen auseinander. Nur einmal nimmt der Komponist einen bemerkenswerthen Aufschwung: in der Szene, in welcher Undine von der Oberwelt scheidet und in das Reich der Wassergeister zurückkehrt. Rührend verschmilzt da die Stimme der Klagenden mit dem leisen Chor der sie empfangenden Geister; die schöne, von feierlicher Entsagung getragene Schlußmelodie der Ouverture führt die Verlorene den Ihrigen zurück, und im Orchester glänzt es wie Mondlicht über einer sanft bewegten Wasserfläche.

Schon dieses herrlichen Finales wegen verdiente die Oper aufgeführt zu werden. Aber ein gelungenes Musikstück allein vermag ein größeres Werk nicht in der Theilnahme der Zuhörer zu erhalten.

„Das war eine köstliche Zeit“.

(Lortzings „Waffenschmied“.)

(1887.)

Niemand wünsche sich, die Geliebte seiner Jugend wiederzusehen! Wie? Jene vierschrötige, unbeholfen einherwatschelnde Matrone mit den aufgedunsenen knallrothen Backen, den wasserblauen, glanzlosen Augen und der hochgethürmten falschen Lockenfrisur — das wäre sie, die Angebetete deines siebzehnjährigen Schülerherzens, die Fee deiner rosigen Zukunftsträume, das Ideal deiner verschwiegenen heißen Wünsche, die Muse deiner wohlgemeinten und schlechtgereimten Sonette? Unmöglich! So kann die Zeit, die seit dem letzten unvergeßlichen Abschied verflossen ist, sie nicht verändert haben! Wo ist der leichte elastische Schritt, den du unter tausenden zu erkennen glaubtest; wo sind die Wangengrübchen, aus denen der schalkhafte Liebesgott seine Pfeile entsendete; wo die schwärmerisch blickenden Augen, die wie himmlische Sterne aus einer besseren Welt in dein dunkles Leben leuchteten, und wo der lächelnde Rosenmund, dessen Oberlippe, wenn er zum Singen sich öffnete, genau einem angespannten Amorsbogen glich? Und doch ist sie es wirklich, und das liebliche Töchterlein, das sie am Arme führt, gleicht dem Bilde deiner Erinnerung aufs Haar und wird bald einem andern ehrlichen Jungen den Kopf verdrehen. Hättest du dein schnippisches, flinkes Gretchen heimgeführt oder wärest ihm wenigstens in respektvoller Nähe zur Seite geblieben, du würdest heute bei dieser fatalen Begegnung kaum bemerken, daß eine alte, dicke, faule Grete daraus geworden ist.

Aehnlich wie dem enttäuschten Liebhaber ist es uns mit Lortzings „Waffenschmied" ergangen, den die Hofoper unlängst in neuer Szenirung nach vierzehnjähriger Pause in ihr Repertoire wieder aufgenommen hat. Ja, diese reizende, humorvolle und melodiöse Oper war einmal unser Entzücken und unsere Wonne, und wir gedenken noch mit inniger Freude des Abends, an welchem wir sie zum letzten Male hörten. Das ist freilich auch schon eine gute Weile her, und die Lippen, die damals ihr „Auch ich war ein Jüngling mit lockigem Haar" so markig und herzbeweglich sangen, sind längst verstummt. Man soll sich nicht wünschen, einer alten Liebe wieder zu begegnen, die man aus dem Gesichte verloren hat. Und wenn keine verjüngende Aufführung dem verschollenen Werke zur Hand geht, so bleibt die gründlichste Ernüchterung uns nicht erspart. Anstatt den glimmenden Rest der niedergebrannten Leidenschaft zu neuer Flammengluth entfacht zu sehen, sitzen wir verdrossen da und stochern in der kalten Asche umher, bis das letzte Fünkchen unbarmherzig ausgelöscht ist. Aber nicht zur Ungerechtigkeit dürfen und wollen wir uns von unseren gekränkten Illusionen verleiten lassen. Wir halten den „Waffenschmied" noch immer für eine der besten komischen deutschen Opern und glauben an seine Lebensfähigkeit. Nur müssen die Existenzbedingungen, welche das Werk erfordert, ihm zugesichert und erfüllt werden. Hätte man auch nur halb so viel Eifer, Sorgfalt und Kosten auf das Studium, die Besetzung und Ausstattung des Werkes gewendet, wie man für eine neue Oper unbedenklich aufzubieten pflegt, so wäre dem „Waffenschmied" wahrscheinlicherweise geholfen gewesen. Lortzing würde diese Bemühungen ohne Zweifel auch reicher belohnt haben, als irgend einer seiner Nachfolger. Vergesse man doch nicht, daß jegliche wie immer geartete Rehabilitation nur sehr schwer zu bewerkstelligen ist! Während das Neue in sich selbst die stärkste Anziehungskraft besitzt, verlangt das Alte, wenn es zu Ehren wieder aufgenommen werden soll, die doppelte und dreifache Aufmerksamkeit.

Gelangte man zu der niederschlagenden Einsicht, daß ein so anspruchsloses und einfaches Werk wie Lortzing's „Waffenschmied" gerade seiner bescheidenen Tugenden wegen künstlerisch nicht zu bewältigen war, so hätte man die Aufführung der Oper entweder gänzlich unterlassen oder den Nachdruck — auf das Aeußerliche legen sollen. Die Werkstatt des Waffenschmiedes könnte ja ein Schaustück ersten Ranges im Geschmacke der Meininger sein und der berühmten Ambraser Sammlung eine durchaus unvermuthete Konkurrenz machen; das Wohnzimmer Stadingers denken wir uns dann als das Muster einer „altdeutschen" Einrichtung mit jener Traulichkeit und anheimelnden Intimität aus-

gestattet, nach welcher unsere Ringstraßenbarone in ihren stylisirten Salons vergebens trachten; der Weinberg vor dem Stadtthore mit dem freien Ausblick auf das mittelalterliche Worms und der den Rhein überspringenden Schiffbrücke gäbe ein überraschendes historisches Landschaftsbild von zauberischem Reiz und ließe sich auch einen prachtvollen Sonnen-Auf- oder -Untergang ganz wohl gefallen; und der feierliche Aufzug am Schlusse, zu welchem der Ritter v. Liebenau den rheinischen Stadt- und Landadel sammt Kollegien, Zünften und Gewerken aufbietet, dürfte sich schmeicheln, an Glanz, Buntheit, Fülle und Charakteristik der Erscheinungen mit jedem anderen derartigen beliebten Spektakel wetteifern zu können — sogar die bei besonders gewichtigen Anlässen mobil gemachten sechs Paradepferde würden zur Erhöhung des „poetischen“ Eindruckes in diesem erstaunlichen Schlußtableau gern das Ihrige beigetragen haben. . . .

Mit einiger Bestürzung bemerken wir, daß wir selbst den á la modischen Theaterschimmel reiten, und daß uns dieser zwar theoretisch bedenkliche, in der Praxis aber als höchst zuverlässig erprobte Pegasus, welcher so manchen modernen Bühnendichter und Opernkomponisten bis zu den Sternen emporgetragen hat, dem traurigen Verdachte preisgiebt, ein sonderbarer Schwärmer zu sein. Und doch, beim Barte des Meyerbeerschen Propheten sei es geschworen, meinen wir es ernst, blutig und grausam ernst! Unserer alten, verwünschten Opernliebe wegen rathen wir dem „Waffenschmied“, sich der historischen Schule anzuschließen und daselbst mit beiden Fäusten auf sein Deutschthum zu pochen, wie ein Mann, der sein Handwerk kennt und versteht.

Zum Troste gereicht es uns, daß wir nicht die einzigen Thoren sind. Oder war es etwa klug von der Regie, den Zuschauern zu zeigen, daß in der Pegnitz dasselbe Wasser fließt wie im Rhein? Giebt es doch vorwitzige Spürnasen genug, welche auf die vielfältigen Analogien zwischen Lortzings „Waffenschmied“ und Wagners „Meistersingern“ verweisen, oder des deutlichen Fingerzeiges in der Szenerie dabei zu bedürfen! Wir wollen uns das eine Werk nicht durch das andere verleiden lassen, sondern der bescheidenen Mutter ihr Plätzchen neben der anspruchsvolleren Tochter vergönnen. Darum legen wir für den Liebfrauendom ein gutes Wort ein und bitten, ihn künftig an die Stelle der St. Lorenzkirche treten zu lassen — der Umbau kostet ja nur einen neuen Hintergrund! Dem Hans Stadinger aber, der ein reicher und kunstgeübter Waffenschmied ist, möchten wir nicht länger vorrücken, daß er sich von dem Nürnberger Schuster Gewand und Hut ausleiht, er könnte sonst in einem Anfall von Zerstreutheit anstatt seines der Erinnerung an bessere Zeiten gewidmeten Liedes den großen

Wahn-Monolog des Hans Sachs zu singen anfangen, und das bekäme ihm schlecht. Jenes Lied wäre stark genug, die ganze Oper zu tragen. Man freute sich ehedem darauf, wie unsere gefühlvollen und mitleidigen Opernfreunde sich heute auf das „Behüt Dich Gott“ ihres beliebten Trompeters von Säkkingen freuen. Und wie viel höher steht die volksthümliche, kernige und einfältige Weise des Waffenschmiedes als das an den Haaren herbeigezogene, süßlich-sentimentale und verlogene Trompeterstück!

Der unglaubliche Erfolg, den das Neßlersche Machwerk überall davongetragen hat, beweist eindringlicher, als zwanzig kritische Abhandlungen es zu thun vermöchten, wie tief im Publikum das Bedürfniß nach leichter und gefälliger Opernmusik empfunden wird. Unsere Theater-Direktionen dürfen dieses Zeichen der Zeit nicht unbeachtet lassen; in ihrem eigenen Interesse liegt es, vorsichtig und geschickt in das alte Geleise zurückzulenken. Auch in Wien wird man sich über kurz oder lang entschließen müssen, der heiteren Tonmuse ein eigenes Heim zu stiften, und je schneller das unabwendlich Nothwendige geschieht, desto besser für alle Betheiligten. Von den Musikdramen Wagners und den wenigen älteren und neueren große Opern, welche sich in ihrer gefährlichen Nachbarschaft behaupten, vermag das Repertoire nicht zu leben. Die Sinne der Zuhörer werden allmählich auch gegen die allerschärfsten Aufstachelungen abgestumpft und verlangen nach leichterer Anregung und gesunderer Nahrung. Letztere aber kann in den großen Opernhäusern, die eigentlich nur für Meyerbeer, Verdi, Wagner und deren Genossen erbaut und eingerichtet worden sind, beim besten Willen nicht verabreicht werden. Der Raum, welchen das Orchester der „Meistersinger“ beansprucht, ist dreimal so groß wie der, welchen das des „Waffenschmiedes“ verlangt, und ebenso verhält es sich mit Bühne und Auditorium. Wie sollen Kunstwerke, die unter ganz anderen Voraussetzungen geschaffen und für ganz andere Wirkungen berechnet worden sind, zur Geltung kommen, sobald ihnen die ersten und wichtigsten Forderungen ihres Daseins verweigert werden? Eine Spieloper im Hofoperntheater geben, heißt eine Statue von ihrem niedrigen Postament wegnehmen und auf das Dach eines Palastes versetzen.

Aus den dargelegten Gründen widerstrebt es uns, mit der Aufführung des neuszenirten „Waffenschmied“ im Einzelnen zu rechten; sie war eine von Grund aus verfehlte. Vielleicht findet sich einmal ein kundiger Regisseur, der auf unsere ironischen Ausstattungs-Vorschläge eingeht und der gealterten Opernschönheit durch extravagante Toilettenkünste zu einem entsetzlich blühenden Aussehen verhilft. Oder der Darsteller des Stadinger modernisirt sein letztes Lied und schaltet

einige höchst zeitgemäße Kouplets ein. Wir stellen ihm folgende Strophe zur Verfügung:

„Ja, da wir noch wirkten im trauten Verein,
Mehr aus Liebe zur Kunst, als für Geld,
Da die Sänger noch groß, die Theater noch klein,
Und anspruchsloser die Welt:
Da schlichter Gesang und natürliches Spiel
Dem Freunde der Musen noch besser gefiel,
Als wenn man trompetet und schreit —
Das war eine köstliche Zeit!“

„Der Vampyr“.

Von Heinrich Marschner.

(1884.)

Aus dem Nebel der Sage taucht eine düstere Gestalt empor, von der naiv produzirenden Volksphantasie mit allen ersinnlichen Vorführungskünsten und Schrecknissen begabt und unter verschiedenen Namen die Länder und Zeiten durchwandernd, eine Gestalt, erhaben und furchtbar wie der Würgengel des Herrn, und doppelt unheimlich durch die menschlichen Züge ihres geisterhaften Angesichts. Sie weist mit ihrer Schattenhand zurück nach dem verlorenen Paradiese des fernen Ostens, nach der Brutstätte der Dämonen, denen der Sohn der Erde verfiel, als seine Leidenschaften erwachten, nach dem höllischen Abgrunde der Vernichtung, der sich neben den geschlossenen Pforten Edens aufthat, um mit giftigem Hauche der Verwesung die Welt zu verpesten. Von dorther zog das große Sterben mit der Menschheit ein, und von dorther kam auch der bleiche Nachtwandler, der von der weißen Milch des Mondes und dem rothen Blute der Jungfrauen lebt. Seinen Augen ist der bestrickende Blick sehnsüchtigen Verlangens gegeben, seinen Lippen die schmeichlerische Beredtsamkeit der Verführung; er fühlt sich am wohlsten unter der festlich bewegten Menge und holt am liebsten die Bräute vom Altare weg, um in ihnen das Leben in seiner fruchtverheißenden Blüthe auszutilgen. Der Tod ist sein Erzeuger die Sünde seine Mutter, und der Teufel seine Pathe. Mit den unüberwindlichen Gewalten dieser Drei ausgerüstet, geht er auf Abenteuer aus; alle Häuser müssen sich ihm öffnen, alle Herzen ihm zufliegen, und seine Unersättlichkeit kennt kein Maß. Während seine brüderlichen Genossen, Don Juan und Faust, sowie seine weitläufigen Verwandten, der ewige Jude und der fliegende Holländer, uns längst vertraut geworden sind,

schwankt der Vampyr noch vieldeutig und wenig bekannt hin und her. Lord Byron hat ein Fragment hinterlassen, welches den Namen des Berufenen trägt, über Plan und Anfang seiner Geschichte jedoch nicht hinausschreitet. Prosper Mérimée versuchte später in der grausigen lithauischen Erzählung „Lokis" das dunkle Räthsel an einem einzelnen abnormen Falle psycho-physiologisch zu erklären, ohne auf den Mythus zurückzugreifen, und unter den deutschen Novellisten begegnet die alte Sage uns bei Zschokke als „der todte Gast" in historischer Verbrämung. Hier springt die Aehnlichkeit mit dem Sujet, welches der Oper von Marschner zu Grunde liegt, Jedermann sogleich in die Augen: der todte Gast ist ebenfalls ein Revenant, der von Zeit zu Zeit zur Oberwelt wiederkehrt, drei Bräute ihren Liebhabern abspenstig macht, verführt und ums Leben bringt.

Ob Wohlbrück, des Komponisten schwägerlicher Librettist, neben Byron und Zschokke noch andere Quellen benützt hat, konnten wir nicht ermitteln; doch ist anzunehmen, daß die Sage, die ihren dauernden Wohnsitz in den südlichen Donaugegenden aufgeschlagen, ihm erst auf weiten Umwegen über Frankreich und England zugekommen ist. Viel wird er an seiner Ueberlieferung nicht geändert haben, denn er war nur ein Talent aus zweiter Hand. Dem Verhängniß, welchem mittelmäßige Begabungen gewöhnlich anheimfallen, sobald ihnen einmal versehentlich ein guter Stoff beschеert wird, sollte er hier so wenig entgehen wie später bei seiner Dramatisirung des „Ivanhoe" von Walter Scott. Viele glauben etwas gethan zu haben, wenn sie die große Münze in kleine umwechseln, und wähnen zu sparen, wenn sie ihr Gold in Pfennigen ausgeben. Daß der grandiose Stoff dem Poeten ein Problem zu lösen giebt, kümmerte den Guten wenig, vielleicht merkte er es überhaupt nicht. Das Volksmärchen kennt kein Warum? noch Wozu? Es haftet am Sinnlichen und begnügt sich damit, die elementare Natur im Wunderbaren zu symbolisiren. Ihm ist der Vampyr nichts als das blutgierige Scheusal, welches im Dienste einer unbekannten Macht steht, in seinem Ursprung vielleicht die Personifikation einer akuten tödtlichen Krankheit. Erst der Dichter hat den Zwiespalt in das geheimnißvolle Wesen gebracht, und nur der Dichter wieder vermag den Konflikt zu lösen. Die Antwort auf die Frage, welches Verbrechen Lord Ruthwen, der Vampyr, begangen, daß er dem „Meister" mit Leib und Seele verfallen mußte, bleibt uns Wohlbrück schuldig. Und gerade ein klarer Einblick, den wir in das Vorleben des Verdammten thun, würde seine Handlungen uns verständlich machen, seine Persönlichkeit uns menschlich näher bringen. Der Vampyr schlechthin interessirt uns nicht, im Gegentheil, er ekelt uns an; sein





Marschner.

dämonisches Werk sinkt zur Schlächterarbeit herab, und er selbst wird zum gemeinen Lustmörder degradirt. Es hilft dem Verfasser, welchem zeitwillig eine schwache Ahnung dieses Verhältnisses aufdämmert, gar nichts, wenn er, obendrein viel zu spät für den Verlauf des Stückes, seinem Helden kurz vor dem Ende das Wort ertheilt zu einer längeren Auseinandersetzung, aus welcher so viel hervorgeht, daß Ruthwen früher einmal ein friedlicher Mensch, ein guter Gatte und Vater gewesen ist. Nur um so dringender wiederholen wir dann die Frage nach seiner Schuld; und versagen wir ihm unser Mitleid nicht, so wissen wir nur zu gut, daß diese nervöse Schwäche dem Einflusse der mächtig ergreifenden Musik zuzuschreiben ist.

Neben dem unverbesserlichen Kapitalfehler des Gedichtes läuft noch ein Mißverständniß her, welches, durch die Unklarheit und Unsicherheit des Verfassers hervorgerufen, den unkundigen Zuschauer zu einem neuen Proteste gegen die sittliche und poetische Gerechtigkeit des ihm vor Augen Geführten aufreizt. Es hätte stärker betont werden müssen, daß die beiden Opfer des Blutsaugers ihr grausames Geschick nicht unverdient, sondern zur Strafe für ihre Treulosigkeit erleiden, und daß nicht ein bloßer Zwischenfall, sondern die Reinheit der Gesinnung, welche Lady Malvina, die dritte Braut, den Verlockungen des Bösewichts entgegensetzt, den glücklichen Ausgang zur befreienden Katastrophe eröffnet. Treue, Liebe und Glauben brechen die Macht des Dämons und wenden zugleich von dem Bräutigam Malvinas, dem ritterlichen Aubry, der als Eidbrüchiger das Schicksal des Vampyrs zu theilen Gefahr läuft, die Erfüllung der gräßlichen Verwünschung ab. Nicht Jedem mag es einleuchten, daß Aubry, der unfreiwillige Mitwisser Ruthwens, welcher sich der Folgenschwere seines Meineids bewußt ist, im Augenblicke der höchsten Noth die mannhafteste Heldenthat ausübt, indem er auf das Glück seiner Zukunft verzichtet, um die Geliebte zu retten. Er trotzt der Hölle und ihren Schrecken, spricht das entscheidende Wort, das ihn der ewigen Verdammniß ausliefern soll, ein echter Ritter ohne Furcht und Tadel, und der Himmel donnert ihm Beifall zu. Ein Blitzstrahl zerschmettert den entlarvten Vampyr, die Mitternachtsglocke verkündet mit dröhnenden Schlägen, daß die ausbedungene Frist abgelaufen ist — die göttliche Barmherzigkeit hat ihr Urtheil gefällt und vollzogen. Unsere Regie befand es für gut, den deus durch einen diabolus ex machina zu ersetzen, wodurch die peinliche Besorgniß, die ganze Gesellschaft könnte schließlich doch noch vom Teufel geholt werden, bedeutend vermehrt wurde.

Wir brauchen wohl kaum zu versichern, daß wir geschworene Feinde aller theatralischen Naturereignisse sind, daß uns auf der Bühne

ein persönlicher Teufel immer lieber sein wird, als ein die göttliche Allmacht nur schwach verdeutlichender Kolophoniumblitz, und daß wir endlich keine schlechtere Berathерin des Dramatikers kennen als die göttliche Vorsehung. Aber für diesen Donnerkeil möchten wir doch ein gutes Wort einlegen, da er leider zur Sache gehört und sich von keinem Blitzableiter eines allzu vorsichtigen Regisseurs ablenken läßt. In einer so ausgesprochenen Schicksals-Tragödie, wie sie der „Vampyr“ vorstellt, darf das Fatum nicht à la mode frisirt werden. Wohlbrück verräth an vielen Stellen des Textes, woher er seine poetische Begeisterung sich geholt hat. Adolf Müllners unglückseligen, mit der Wuthkrankheit behafteten Vierfüßlern konnte damals kein Bühnendichter entgehen, und „das Geschlecht der Derindur“ fand eine zahlreiche poetische Nachkommenschaft.

Trotz der vielfachen Mängel, welche das Textbuch zum „Vampyr“ aufweist, hatte Marschner doch alle Ursache, seinem Verfasser dafür dankbar zu sein; denn es paßte zu den Neigungen des Komponisten so genau wie der Rock auf den Mann. Kein werthvolleres Geschenk hätte Wohlbrück dem glücklichen Schwager machen können als dieses hohlwangige, gluthäugige, mondsüchtige und blutdürstige Phantasiegeschöpf, das nach Marschners Musik geradezu lechzte. Seltsam, daß der Plan für das den Nachtseiten des menschlichen Empfindens sich zuwendende Stück gerade bei dem fröhlichsten Feste verabredet wurde, daß der entsetzliche Brautmörder der stille Hochzeitsgast seines Komponisten war! Respekt vor einem Manne, der während der Flitterwochen und im ersten Honigjahre der Ehe den gefährlichsten aller Verführer so liebevoll bei sich aufnimmt, und Respekt vor einer Frau, welche auf keine der drei reizenden Bräute eifersüchtig wird! Das sinnebethörende Duett zwischen Ruthwen und Emmy allein involvirt einen Scheidungsgrund. Marschner war bei seiner Verheirathung mit Marianne Wohlbrück am Ende seiner Lehrjahre angelangt. Der Dresdener Aufenthalt und seine Stellung an der dortigen Oper hatten ihn mit Karl Maria v. Weber in anregendsten täglichen Verkehr gebracht, aus dem er so förderſamen Nutzen zog, wie ihn nur der intime Umgang mit einem genialen und bescheidenen großen Menschen zu gewähren im Stande ist. Weber gehörte nicht zu der in unseren Tagen häufigen Sorte von berühmten Männern, die maulfaul und ängstlich hinterm Berge halten, immer voll heimlicher Sorge, es könne ihnen Jemand einen Gedanken stehlen, deren sie allerdings nicht viele haben; er war kein Generalpächter und Großwächter seines Ruhmes, sondern ließ auch Anderen davon zu Gute kommen und widmete sich mit liebevollem Verständnisse ihren Studien und Bestrebungen. Sein eminentes dramatisch-musikalisches Talent verdankt Marschner natürlicher-

weise allein sich selber; was aber die Entäußerung desselben betrifft, die Formgebung und Bildung, so hat er hier das Meiste Weber zu verdanken, der sein Lehrer genannt werden müßte, wenn er nicht mehr, nicht sein Freund gewesen wäre. Marschners Rücktritt von der Dresdener Kapellmeisterstelle und Webers Tod waren reziproke Ereignisse. Die Wanderjahre begannen, und ihre köstlichste Frucht ist der „Vampyr".

Auf dem Friedhofe zu Magdeburg sind die ersten Szenen der Oper entstanden. Die schwermüthige Szenerie des Ortes ist bezeichnend für den musikalischen Charakter des Werkes. Wer die süß betäubende, wollüstig beklommene Seligkeit kennt, die ein norddeutscher, mit hohen Grabhügeln übersäeter Gottesacker an schönen Frühlings- oder Sommerabenden ausathmet, wenn die bräunlich goldenen Sonnenlichter im dunkelgrünen Laube der schlank emporstrebenden Lebensbäume spielen und gespenstisch zitternd auf den marmornen Leichensteinen hin- und herweben, wenn Jasmin- und Fliederbüsche blühen, und räthselhafte dunkle Blumen wie mit ernsten wehmüthigen Augen emporschauen, wenn die Nachtigallen ihre schluchzenden Lieder singen, und eine letzte, in schwarze Trauergewänder gehüllte weibliche Gestalt lautlos über das weiche Gras dahingleitet — wer dies Alles kennt und sich einmal an solch einem unbeschreiblichen Bilde des blühenden Todes satt gesehen, an dem sonderbaren, aus Modergeruch und Blumendüften gemischten Friedhofsarom satt getrunken, der versteht das überschwängliche Gefühl, welches in dieser Musik nach Ausdruck ringt. Wie die üppigsten Blumen den Gräbern entsprießen, weil sie ihre Wurzeln in den Schooß der Verwesung senken dürfen, so erscheinen auch die schönsten Melodien Marschners, wenn der Komponist die Saugfasern des Empfindens nach den geheimnißvollen Kräften ausstreckt, die unter der sonnigen Oberfläche des Daseins ihr Wesen treiben. Keine seiner anderen Opern, auch der ihm am meisten verwandte, viel sorgfältiger und feiner herausgearbeitete „Hans Heiling" nicht, erreicht den „Vampyr" an überzeugender und naturwahrer Unmittelbarkeit. Es ist Marschner, wie er leibt und lebt, fühlt und denkt, tastet und greift. Die Oper besitzt alle Vorzüge eines vollblütigen, noch nicht zur ganzen künstlerischen Reife durchdrungenen Talents und nur wenige seiner Schwächen; sie wird deshalb Denen minder gefallen, welche der höchsten Kongruenz zwischen Inhalt und Form alles Persönliche untergeordnet und preisgegeben wissen wollen, und Diejenigen entzücken, welche dem Subjektiven die erste Stelle in der Kunst einräumen. Wir schlagen uns in diesem Falle zur letzteren Partei, wie wir es analog etwa mit Schillers „Kabale und Liebe" dem „Wallenstein" gegenüber halten würden.

Das Werk — um zunächst von seinen Mängeln zu reden — leidet an einer übermäßigen Breite einzelner Theile, die besonders in Arien und Ensembles den Puls der Handlung unterbindet und Lähmungen verursacht, wo nur Verzögerungen beabsichtigt waren. Der Rothstift hat geholfen und wird weiter helfen. An den Arien fällt heute ihre beinahe philisterhaft konventionelle Haltung auf; neben den zartesten Blüthen der Poesie blättert sich prosaischer Kohl aus, wie ihn die Vorväter in peinlich abgemessenen Beeten anzubauen liebten. Hierbei drängen sich auch die meisten Anklänge an bekannte Musterbilder auf. Das erste Duett „Theurer Eltern einzige Freude" erinnert an das Duett aus Spohrs „Jessonda": „Schönes Mädchen, wirst mich hassen"; in der Soloszene der Malvina befürchtet man nach dem Gebet, die Sängerin werde sich vergessen und plötzlich mit Webers Agathe fortfahren: „Alles pflegt schon längst der Ruh" oder nach dem „Er ist's! er ist's!" ihr Taschentuch, welches Kind euphemistisch „die Flagge der Liebe" nennt, wehen lassen; Aubrys As-dur-Arie hat eine bedenkliche Aehnlichkeit einerseits mit „In des Lebens Frühlingstagen" aus Beethovens „Fidelio", andererseits mit der „Freischütz"-Arie „Durch die Wälder, durch die Auen". Merkwürdiger Weise hält auch der Text immer mit den musikalischen Parallelstellen gleichen Schritt. Hart an das Komische streift die belfernde Sopranstelle: „Vater, ach, dem Earl von Marsden kann ich nimmer Gattin sein", oder die schneidermäßige Ansprache des alten Laird von Davenaut, mit welcher er im Finale des letzten Aktes die Hochzeitsgesellschaft begrüßt. Die Ouverture, wohl das schwächste Stück der ganzen Oper, mit ihrem von den Bässen begonnenen Fugato im Durchführungssatze und dem zum Triumphgesange sich erhebenden Seitenthema („Wer Gottesfurcht im frommen Herzen trägt") klingt beinahe wie eine ungeschickte, an die Euryanthen-Ouverture gerichtete Huldigung. Sie hat, wie viele andere Partien des Werkes, schwer unter der dicken Instrumentirung zu leiden, von welcher Marschner sich niemals völlig loszusagen vermochte. Wenn Malvina den Lenz besingt, so läßt das Orchester sie gar nicht zu Athem kommen; das Erwachen dieses Liebesfrühlings unter Pauken und Trompeten hat etwas Vorsündfluthliches, und die Vögel, von denen die Rede ist, bitten, nicht mit Pterosauriern aus der Sekundärzeit verwechselt zu werden. Um das gigantische Finale der Oper zu krönen, welches wir unbedenklich den größten Meisterstücken dramatischer Musik zur Seite setzen, reicht die schon erwähnte Leitmelodie nicht aus; da wäre ihr Original aus der „Euryanthe" besser am Platze, um als Erzengel Michael die heulenden Dämonenschaaren mit flammendem Schwert in den Abgrund zu stürzen. Ohnehin wird die Bedeutung des melodischen Hauptgedankens dadurch,

erheblich abgeschwächt, daß er schon vorher an das (hier gestrichene) Duett zwischen Malvina und Aubry seine Reize verschwendet hat.

Und nun genug des Tadels! Was wollen alle noch so sehr berechtigten Ausstellungen besagen gegen die wahrhaft erdrückende Fülle von leuchtender Schönheit, strotzender Lebenskraft, jauchzendem Uebermuth und dämonischer Phantasie, welche über die Partitur ausgegossen ist. Da tritt uns vor Allem die furchtbare Gestalt des Vampyr gebieterisch entgegen, ein Wesen, wie Byrons geniales Selbstporträt Lucifer, der Engel mit der Teufelsklaue, der Lord mit dem Klumpfuße. Wir vergessen über der grausigen und doch so edlen und rührenden Musik, was uns von ihrem Helden zurückstoßen sollte. Die zur Tiefe absteigende chromatische Skala erschließt das Reich der Nacht, die bald unruhig hüpfenden, bald ironisch tänzelnden, fieberhaft aufgeregten Achtel, welche den Liebesgesang des Unholds begleiten, bezeichnen das unauslöschliche Feuer, das quälend seine Adern verbrennt, und den teuflischen Grimm seiner umnachteten Seele. Von der wahnsinnigen Gewalt seiner Leidenschaft fortgerissen, hegen wir beinahe den frevelhaften Wunsch, sein abscheuliches Beginnen möge ihm auch bei der dritten Braut gelingen, und sollte die Welt unter dem Tritte des verzerrten Halbgottes entzweiberſten. Wie er mit den drohenden Posaunentönen den verzweifelten Aubry an seinen Schwur mahnt, wie seine Geisterstimme triumphirend über dem Gesange der Menschen schwebt, und wie zermalmend sein Schmerz in der großen, rezitativisch gehaltenen Szene des dritten Aktes auf uns eindringt! Das Haar sträubt sich uns, und ein Schauer rieselt uns über den Leib bei der selbstmörderischen Verkündigung dieser Leiden, gegen welche Dantes Höllenqualen nur ein gelindes Fegefeuer sind; selbst die Verdammten wenden sich entsetzt von dem Gebrandmarkten ab und überlassen ihn schaudernd seiner Pein. Und wenn es möglich wäre, diese unaustilgbaren Eindrücke zu überbieten, so müßte dies den unheimlichen Verführungsszenen gelingen. In dem Terzett („Ihr wollt mich nur beschämen“) und Duett („Leise dort zur fernen Laube“) werden Töne angeschlagen, die vorher noch keines Menschen Ohr getroffen haben. Es klingt, als sollte das Doppelräthsel des Lebens und Todes gelöst werden. Eine fröstelnde Sinnlichkeit, die vor Wollust mit den Zähnen klappert, durchschauert die Mondscheinszene in A-moll. Die scheue Taube fühlt sich von dem magnetischen Blicke der Schlange angezogen und gleitet ihr langsam in den Rachen; sie zuckt noch ein paarmal mit den Flügeln, als ob es in ihrem Belieben stände, davonzufliegen, dann ergiebt sie sich willenlos in ihr Schicksal. Man glaubt bei den pulsirenden Triolen der Holzbläser das Blut unter Emmys weißer Haut kreisen, ihr Herzchen schneller und

schneller pochen zu hören, und dazwischen rumpelt und kollert ein schnöder Baß auf und ab, welcher klingt, als ob mit Menschenschädeln Kegel geschoben werde. Es ist der leibhaftige Todtentanz, der, aus dem Bilde eines alten Meisters auf die musikalische Bühne gesprungen, das Auge und Ohr des Zuschauers gar anmuthiglich und belehrsam unterhält. Die „Danse macabre“ von Saint-Saëns dünkt uns eine Hanswurstiade dagegen. Nur ein Musikstück gestattet uns einen annähernden Vergleich: Schuberts unsterblicher „Erlkönig“. Von der Behandlung des Leitmotivs, wie es sein soll, ließe sich ein ganzes Buch für Marschner gegen Wagner schreiben: desgleichen von der Kunst des richtig verwendeten Ariosos und begleiteten Rezitativs. Mit der Romanze vom „bleichen Mann“, zu welcher Wagner in der Ballade vom „Fliegenden Holländer“ ein würdiges Pendant geschaffen, und dem vorhergehenden Liedchen hat Marschner der Bühne zwei lyrische Perlen geschenkt. Kein Ende wäre zu finden, wenn wir uns verleiten ließen, die kühn aufgebauten, himmelanstrebenden Chöre, vor Allem die beiden gewaltigen Finalsätze — die Oper hat ursprünglich nur zwei Akte — eingehender zu würdigen. Jeder Satz steht an seinem richtigen, unverrückbaren Platze, und in dem Gefüge des Ganzen herrscht eine Harmonie, die bewunderungswürdig ist. Nur der reizvolle, meist durch feine Uebergänge verdeckte Wechsel der Stimmungen macht die übermächtige Spannung, in welche wir allmählich versetzt werden, überhaupt möglich und erträglich. Mit geradezu Shakespearescher Kühnheit sind die humoristischen und burlesken Volksszenen ausgeführt, die unser Gemüth jedes Mal zur rechten Zeit von der tiefen auf ihm lastenden Beklommenheit befreien, aber nur, um es für neue, noch nachhaltigere Erschütterungen empfänglich zu machen. Läßt sich die Geisterszene, welche die Oper eröffnet, mit einem echten Höllenbreughel vergleichen, so kommt in den derben Tänzen und Trinkgelagen der echte Bauernbreughel zum Vorschein. Das vierblättrige Kleeblatt von Saufbrüdern bei der Arbeit zu sehen und ihre subtile Motivation des Trinkens in einem prächtigen Männerquartett zu vernehmen, muß jedem braven Deutschen eine besondere Genugthuung gewähren.

„Templer und Jüdin.“

Von Heinrich Marschner.

(1888.)

Ein Schauspiel, welches sich in lauter Episoden auflöst, und eine Oper, die in lauter Nummern auseinanderfällt, werden niemals sich auf der Bühne behaupten können, und wären die Episoden des einen

noch so interessant, enthielten die Nummern des Anderen noch so gute und gefällige Musik. Im Wesen eines Werkes, das den täuschenden Schein des unmittelbaren Lebens zu erwecken sucht, liegt das Maß seiner Kräfte bestimmter als in anderen Kunstformen eingeschlossen, und der Künstler darf dasselbe ungestraft weder überschreiten, noch hinter ihm zurückbleiben. Das Buchdrama auf der einen, das Oratorium auf der andern Seite nehmen den verunglückten Dramatiker in Empfang und täuschen ihn mit falscher Würde über seine verfehlten Absichten; er lebt in den Augen und Ohren seiner Leser und Hörer als Verkannter weiter, bis ein freundliches Ungefähr ihn wieder einmal zu alten Ehren im Theater bringen will, wo er dann als literarisches oder musikalisches Kuriosum mit kühler Bewunderung vorlieb nehmen muß. Nicht viel besser ist es auch Heinrich Marschner und seiner romantischen Oper „Templer und Jüdin" ergangen. Zu schwach, um leben, zu stark, um sterben zu können, führt das Werk, seitdem der erste Rausch der Begeisterung, den es bei seinem Erscheinen erregt, verflogen ist, ein problematisches Dasein. Jeder Musiker weiß, daß dem Templer der Ehrenplatz zwischen Webers „Freischütz" und Wagners „Lohengrin" gebührt; aber sobald man den armen Ritter auf das für ihn hingestellte Postament erhoben hat, stürzt er auch schon wieder herunter. Gleich Weber's „Euryanthe" fehlt ihm das dramatische Gleichgewicht.

Dieses eine Hauptgebrechen, welches tief im Organismus des Werkes sitzt, kommt in einer Menge kleinerer Uebel zum Vorschein: in dem Ueberwiegen der Chor- und Ensemblesätze, in dem bedenklichen Parallelismus der wichtigsten Szenen, in der mangelhaften Vertheilung des stofflichen Materials, in der Unklarheit und Verworrenheit des Dargestellten, in der bald allzu knappen, bald übermäßig breit ausgedehnten Behandlung der Situationen, in der Fülle von Nebenfiguren unter Ausschluß eines sympathischen, zwischen den Hauptpersonen bestehenden Verhältnisses und in anderen textlichen und musikalischen Unzuträglichkeiten. Sechserlei Chöre erscheinen auf der Szene, Chöre von Sachsen, Normannen, Geächteten, Templern, Hof- und Landleuten, und es fällt dem Zuschauer nicht leicht, diese theils hinter einander aufmarschirenden, theils gegen einander losschlagenden Völker mit Feldherrnblicken zu übersehen. Sologesänge, die einen integrirenden Bestandtheil der Oper bilden, giebt es überhaupt nur zwei, die große Szene und Arie des Templers im zweiten und das Gebet der Jüdin im dritten Akte. Daneben finden wir die beiden außer Zusammenhang mit dem Ganzen stehenden Liederpaare des Narren und des Bruders Tuck, zweier Personen, die nur in die Handlung eingeschoben sind, um einige Abwechslung in die schnell überhandnehmende Monotonie zu

bringen, übrigens aber auftreten und verschwinden, ohne daß sie einen triftigen Grund dafür beibringen könnten. Nennen wir noch das Duett im letzten Akte, so haben wir Alles erwähnt, was der Komponist für die Solopartien seiner Sänger gethan hat. Sie treten in den Hintergrund und müssen sich von den Chören den Ton vom Munde wegnehmen lassen. Hier eine Introduktion mit Chor, dort eine Arie mit Chor, hier ein Lied mit Chor, dort ein Duett mit Chor und dazwischen mehrere Chöre! Anfangs üben die wuchtigen, waffenklirrenden und schwertscharfen Massengesänge eine erfrischende Wirkung aus, bald aber wird man des ewigen musikalischen Dreinhauens müde und sehnt sich aus diesem ernsten Wald von Männern nach einem freundlichen Blumenbeet singender Frauen. Leider sehen wir uns hier an eine einzige Adresse gewiesen, an den hohen, nicht sehr zärtlich behandelten Sopran der unglücklichen Jüdin. Was ist sie unter so vielen vierschrötigen Helden? Ein Schneeglöckchen unter hochgewipfelten Eichen! Und wie müßte die Sängerin beschaffen sein, die es mit vier Bassisten, zwei Baritonisten und drei Tenoristen aufnähme? An der Schattenlady Rowena, die einige Male mit ihrer Sammtschleppe den Staub von den Brettern fegt, findet sie keine Stütze. Letztere ist eine der vielen irrenden Figuren, welche das Libretto wie die Ameisen durcheinanderlaufen läßt. Das Glück, einen poetisch angehauchten Schwager zu besitzen, ist dem Komponisten ziemlich theuer zu stehen gekommen. Zwar sind die Verse Wohlbrücks um nichts schlechter als die anderer Librettisten, aber in der Fähigkeit, eine Fabel zu entwickeln und eine Handlung zu disponiren, wird er auch von den Schlechtesten seines Gelichters übertroffen. Wenn es wahr ist, daß Marschner den Plan der Oper selbst vorgezeichnet hat, so beweist dies nichts zu Gunsten Wohlbrücks, denn dieser hätte schon aus verwandtschaftlichen Rücksichten nicht zugeben dürfen, daß der Schwager sich in sein Verderben hineinkomponirte. Mit der Wahl des Stoffes hat Marschner seinen glücklichen dramatischen Instinkt bekundet. In jedem Scottschen Romane steckt vielleicht ein Theaterstück und im „Ivanhoe“ ganz gewiß ein Opernbuch — aber nur ein Dichter darf daran rühren. Lyrische Buchbinder von Wohlbrückscher Komplexion freilich glauben etwas gethan zu haben, wenn sie die Kapitel der in Stücke gerissenen Erzählung falsch wieder zusammenheften, so daß kein Mensch aus der heillosen Konfusion mehr klug wird. Der Held des Stückes muß Ivanhoe heißen und nicht Brian de Bois Guilbert. Sobald der Templer in den Mittelpunkt des Interesses gerückt wird, erfährt die Handlung einen totalen Umschwung und müßte in Folge dessen von Grund aus abgeändert werden. Geschieht dies nicht, wird der Gang der Ereignisse beibehalten, wie er von Scott

vorgezeichnet worden ist, die Verschiebung der Hauptfiguren jedoch vollzogen, so kann das Resultat kein anderes sein, als das vorliegende. Was uns geboten wird, ist eine Art von musikalischem Bilderbuch nach Walter Scott, das nur Demjenigen etwas bedeutet, der den Roman genau kennt, den Unwissenden dagegen in ein buntes Chaos von zusammenhanglosen tönenden Begebenheiten stürzt. Und daher nähert sich die Anlage des Werkes mehr dem Oratorium als der Oper. Wem es gefiele, ein neues Schema der musikalisch-dramatischen Kunst von Marschners „Templer und Jüdin“ zu abstrahiren, brauchte nicht viel Scharfsinn anzuwenden, um etwas in seiner Art ebenso Verkehrtes und Hinfälliges zu Stande zu bringen wie die Wagnersche Theorie; der Nachdruck wäre dabei allerdings nicht auf das Dramatische, sondern auf das Malerische zu legen. Daß Marschner den größten Einfluß auf den Wagner der ersten Periode ausgeübt hat, geht auch hier wieder zur Evidenz hervor. Was „Hans Heiling“, das vollkommenste und abgerundetste Werk des Komponisten, in seinem Verhältnisse zum „Fliegenden Holländer“, das ist „Templer und Jüdin“ dem „Lohengrin“ gegenüber, und bis ins Einzelne, sogar bis in die Wohlbrückschen Verse hinein, lassen sich die Beziehungen zwischen Beiden verfolgen. Wir sehen die eigentlichen Formen, wie sie in der Oper gebräuchlich waren, schon in der Auflösung begriffen; das Arioso und das begleitete Rezitativ zersprengt und überwächst die Arie, und die „unendliche“ Melodie wirft ihre grauen Schatten voraus.

An wirklicher Melodie und an frischem musikalischen Leben ist in Marschners Oper kein Mangel. Einzelne Stücke gehören zu den köstlichsten Erinnerungen an die grünröckige Zeit der Weberschen Romantik, und es klingt uns aus ihnen so freudig, gesund und kraftvoll entgegen, wie aus des „Knaben Wunderhorn“ und anderen guten deutschen Volksliedern. Die Perlen der Oper sind in einer sehr rauhen Schale enthalten: wir meinen die ungefügen, aber echt humoristischen Sauf- und Waldlieder, die dem dickwänstigen Barfüßermönch Tuck in den Mund gelegt sind. Es wird Einem ganz kannibalisch wohl, wenn dieser vollgefressene heuchlerische Schelm sein Juchhei, Joho, Hussah abwechselnd mit dem parodistischen „Ora pro nobis“ aus seiner ausgepichten Weingurgel herausdröhnen läßt. Diese drei lateinischen Worte haben bekanntlich dem Sänger Hölzel im Jahre 1862 seine Stellung gekostet, da er sich nicht dazu verstehen wollte, die verbotene Formel mit einem zwar unverfänglichen, aber sinnlosen „Ergo bibamus!“ zu vertauschen. Unser neuestes Mönchslatein in der Hofoper lautet, nicht viel besser: „Ergo oremus“, und da wir nur die Wahl zwischen Trinken und Beten haben, so entscheiden wir uns mit Rücksicht auf die den

geistlichen Gesang parodirende Musik ausnahmsweise für das Beten, wohl wissend, daß oremus und bibamus im Brevier des ehrlichen Tuck dasselbe bedeuten. Wenn wir solche Proben urwüchsiger und volksthümlicher musikalischer Komik hören, sind wir erstaunt, daß Marschner den Deutschen keine lebensfähige komische Oper hinterlassen hat. Die Lieder des Narren streifen Lortzing an seiner sentimentalen Seite; das zweite ist die reine Biedermaierei. Auch die Chöre stehen nicht alle auf der Höhe des thaufunkelnden Morgenliedes, welches den zweiten Akt eröffnet; diese tapferen Normannen und Sachsen bringen sich zuweilen in den Verdacht, ein Exemplar des „Regensburger Liederkranzes“ im Wamms bei sich zu tragen, um ihr liedertafelmäßiges Feldgeschrei zu jeder Zeit vom Blatte singen zu könuen. Die Mittel der darstellenden Musik müssen sich bei den vielen Wiederholungen bald erschöpfen, und der bis zum Ueberdruß in Anwendung gebrachte martellirte Rhythmus artet durch den Gebrauch vom Heldenhaften ins Handwerksburschenmäßige aus. Unter Wiederholungen und abschwächenden Parallelismen haben ganze Szenen zu leiden. Rebekka hat sich kaum von dem einen Duett mit Guilbert erholt, das mit wenig unmittelbar ergreifenden Momenten aus der allgemeinen Singseligkeit heraustritt, so muß sie schon wieder ein zweites Duett mit Ivanhoe singen, der, man weiß nicht woher, in das Thurmzimmer zu ihr kommt. Im dritten Akt wiederholt sich dieselbe Szene zwischen dem Templer und der Jüdin, nur die Temperatur des Textes ist um einige Grade gestiegen, ohne daß die Musik dabei wärmer geworden wäre. Je weniger der Komponist zu sagen hat, desto breiter macht er sich. Er schläft mit offenen Augen, dann aber sprüht er plötzlich Feuer aus seinen Blicken, und ein zündender Blitzstrahl verräth sein eminentes dramatisches Talent.

Die Meyerbeer-Feier.

(1891.)

Zur Zeit, als der Komponist des „Robert“ und der „Hugenotten“ noch im Zenith seines Weltruhmes stand, also im Laufe der fünfziger Jahre unseres Säkulums, erschien eine durch den Stich vervielfältigte malerische Verherlichung Meyerbeers, welche den damaligen Oberherrscher der musikalischen Bühne, umgeben von den Attributen seiner Macht und seines Glanzes, darstellt. Ein mit flammender Lyra gekrönter Zierrahmen umschließt das wohlgetroffene Porträt des Gewaltigen. Der in den Nacken zurückgezogene Kopf steckt mit dem Kinn zwischen den ungesteiften Vatermördern in der breiten, vorn zum Knoten verschlungenen

Halsbinde und neigt sich ein wenig zur Seite. Man kennt das bartlose, von dunklem Haargeringel umlockte Gesicht, die ausgearbeitete, sanft über den Augen gewölbte Stirn, das nicht sonderlich belebte, ruhig blickende Augenpaar, die kräftige, stark gebogene Nase und den etwas hervorstehenden, dicklippigen Mund, dem ein gutmüthiger Zug den Ausdruck freundlicher Bonhommie verleiht. Ein bedeutender, aber kein monumentaler Kopf, mehr geschaffen für den weichen, verwischenden Pinsel des Malers als für den strengen, energisch formenden Meißel des Bildhauers! Und daß im Knopfloch des dunkelblauen, mit schwarzem Sammetkragen verzierten feinen Tuchrockes das vielfarbige Ordensbändchen nicht fehlen darf, versteht sich von selbst. Dieses Bildniß hängt oder schwebt in einer Art von offener Ehrenhalle, von deren Winkeln wie aus dem dämmernden Dufte der Ferne vier Gruppen phantastischer Gestalten sich ablösen. Links oben das soldatische Paar im Kostüme des achtzehnten Jahrhunderts, darunter der Mann im Königsmantel mit Krone und Szepter, neben welchem eine Matrone hilflos und gebrochen zusammensinkt; rechts der Jüngling in spanischer Tracht, welcher sich mit verzweiflungsvoller Geberde aus den Armen eines leidenschaftlich bewegten Weibes loszureißen sucht, darunter die schöne, vornehme Jungfrau, welche die gefalteten Hände innig flehend zu einem finster dreinblickenden stolzen Ritter erhebt — es sind, wie wir auch ohne die erklärenden Ueberschriften errathen würden, die vornehmsten Figuren der Meyerbeerschen Opern: hier Katharina und Peter, Fides und Johann von Leyden, dort Raoul und Valentine, Robert von der Normandie und Isabella von Sicilien. Zwei Karyatiden tragen das Gebälk des Ruhmestempels, verdrossene und grimmige, zu spöttischem Grinsen verzogene Gesichter mit halb unter den Haaren versteckten Bockshörnern. In der Mitte der ganzen Komposition aber, mit dem Haupte in das Brustbild des Meisters hineinragend, sitzt ein geflügelter weiblicher Genius, welcher eine lange Trompete zum Munde führt und mit der Linken nachlässig eine beschriebene Notenrolle umfaßt hält, während die Füße ins Leere herabhängen. Die allegorische Schönheit trägt eine sehr melancholische Miene zur Schau, als fühle sie sich nicht besonders sicher in ihrer luftigen Stellung und fürchte trotz ihrer großen Flügel zur Erde niederzufallen; auch scheint ihr das Blasen keine rechte Freude mehr zu machen, sie sieht müde, abgespannt und gelangweilt aus, und es wäre nicht unmöglich, daß ihr, wenn sie etwa über ihrem bis zum Ueberdrusse traktirten Trompeterstückchen einschliefe, die Notenblätter aus der Hand glitten, um hinunterzuflattern ins Aschgraue, Bodenlose. Den beiden Teufelsfratzen droben ist noch weniger zu trauen; sie brauchen nur trotzig ihre Satyr-Köpfe zu schütteln und das

einstürzende Dach begräbt Alles unter seinen Trümmern. Welche Gewalt immer die widerwilligen Dämonen in Fesseln geschlagen hat, die Liebe war es nicht.

Ohne es zu beabsichtigen, hat der ehrliche Maler jenes Bildes in der Einfalt seiner unzulänglichen Kunstübung eine bittere Satire auf den Gegenstand verfaßt, welchen er verherrlichen wollte. Seine Karyatiden können für Geister des Umsturzes gelten, die jeder von der trügerischen Gunst der launenhaften Menge emporgehobenen Größe dienen, um sie desto gewisser zu Falle zu bringen, und sein trauriger Posaunenengel, welcher den Ruhm vorstellen soll, erinnert allzu sehr an dessen kurzathmige, flügellahme und vergeßliche Stiefschwester, die Reklame. Aehnlich wie dem Maler wird es Vielen in diesen Septembertagen, die uns am 5. die hundertste Wiederkehr des Geburtstages Meyerbeers gebracht haben, ergangen sein, Vielen, die sich mit ernsthafter Miene anschickten, die festlich hohe Bedeutung dieses Tages in erhabenen Worten oder Werken zu feiern. Ein Paar boshafter Teufelchen schaut unversehens aus den pietätvollen Veranstaltungen heraus und stellt den Ernst der Festgeber sehr zur Unzeit in Frage. Man denke nur an eine pompöse Meyerbeer-Feier, ausgeführt im Geist und Geschmack jener Festivitäten, wie sie zu Ehren eines unsterblichen, die Menschheit beglückenden Heros der Kunst in Szene gesetzt werden! Also zuerst den in solchen Fällen unvermeidlichen Prolog, eingeleitet durch einen der drei Fackeltänze oder Festmärsche, dann die sechs großen Repertoire-Opern „Robert“, „Hugenotten“, „Nordstern“, „Prophet“, „Dinorah“ und „Afrikanerin“ in chronologischer Folge, zum Schlusse ein sentimentales Festspiel mit lebenden, aus dem Erdenwallen des Künstlers entnommenen Bildern, und zuguterletzt die landesübliche Apotheose, bei welcher die Muse der Tonkunst die Büste ihres entarteten Lieblings unter bengalischem Feuer mit dem Lorbeer krönt. Man denke sich dies Alles und lache nicht! Der Gedanke, eine Woche lang durch Hölle und Fegefeuer der Meyerbeerschen Musik zu gehen, müßte selbst einen ausgesprochenen Verehrer derselben zum Verzicht auf die ewigen Wonnen des Paradieses bestimmen; der Festspieldichter, welcher uns vielleicht „Giacomo am Grabmal der Caecilia Metella über die fatale Erkrankung der Koloratursängerin Carolina Bassi nachsinnend“ zeigen wollte, käme in die schrecklichste Verlegenheit und der Verfasser des Prologs könnte sich von verwünschten Reminiszenzen an Heines nichtswürdiges „Festgedicht“ schwerlich befreien, sondern stotterte vielleicht hoffnungslos: „Beeren-Meyer, Meyer-Beer! Welch' ein Lärm, was ist der Mähr?“

Schon vor zehn Jahren, als im verderbenschwangeren Schooße der damaligen Hofoperndirektion in Wien ein Meyerbeer-Cyklus heranreifte

— es war in der von Dingelstedt inaugurirten Periode der Massenaufführungen und das liebe Publikum hatte gerade seinen verborgenen historischen Sinn entdeckt — schon vor zehn Jahren also mußte dieser grausame Gedanke in Augenblicke der Entscheidung wieder aufgegeben werden, weil das Häuflein der rechtgläubigen Meyerbeer-Anbeter, die sich möglicherweise mit guter Miene in den von Dingelstedt verhängten Ausnahmezustand geschickt hätten, von Tag zu Tag mehr zusammenschmolz, so daß zu befürchten stand, die erhoffte Entfesselung der Massen würde nur auf der Opernbühne Meyerbeers vor sich gehen, das Haus aber leer bleiben. Die einmalige Aufführung des Michael Beerschen Trauerspieles „Struensee,“ zu welchem Bruder Giacomo die Musik geschrieben, war die einzige, allzu vergängliche Errungenschaft des weitausblickenden Planes; im Uebrigen erschienen die Meyerbeerschen Opern in beliebiger Abwechselung nach wie vor auf dem Repertoire und fanden, ganz so gut oder schlecht aufgeführt, wie sie immer aufgeführt werden, ihre bereitwilligen und dankbaren Zuhörer. Auch jetzt ist an diesem ehrwürdigen Brauche, gegen welchen im bunten Einerlei der theatralischen Werkeltage kaum Jemand etwas einzuwenden haben wird, nichts geändert worden. „Robert“ und „Die Hugenotten“, „Prophet“ und „Afrikanerin“ kommen ganz wie sonst als Opern, die ihre Anziehungskraft fortdauernd bewähren, in angemessenen Zwischenräumen hervor, und da sie alle mit einander seit geraumer Zeit sich in sehr desolatem Zustande befinden, so wird ihnen eine gründliche Aufbesserung gewiß nicht schaden. Was heute gethan wird, hätte längst gethan werden sollen; das war die Hofoper nicht Meyerbeer, sondern sich selber schuldig. Deshalb vermögen wir weder darin, daß am Geburtstage des Komponisten der „Prophet“ gegeben wurde, noch darin, daß die Oper neu einstudirt und theilweise frisch ausgestattet in Szene ging, etwas Außergewöhnliches zu entdecken, es sei denn, daß das Gastspiel einer fremden Sängerin der „Fest-Aufführung“ den Stempel der Weihe hätte aufdrücken sollen. Aber auch diese inzwischen vereitelte Maßregel entsprang nicht dem edlen Wunsche, durch freigebigen Aufwand ein Uebriges zu thun, sie ging im Gegentheil aus der drückendsten Noth einer längst gefühlten Zwangslage hervor. Es fehlt nämlich im Personal, wie an manchem Anderen, so auch an einer Künstlerin, welche die Partie der Fides frei und sicher beherrschte. Wenn aber der Hofoper ernstlich daran gelegen gewesen wäre, dem hundertjährigen Meyerbeer einen Ehrenabend zu bereiten, so hätte sie dies ohne Cyklus, Prolog und Festspiel am einfachsten durch eine möglichst vollkommene und getreue Darstellung seines Haupt- und Meisterwerkes, der „Hugenotten“, bewerkstelligen können, welches den erfindungsreichen, melodiösen und effektvollen Dramatiker der musikali-

schen Bühne in ungleich günstigerem Lichte zeigt, als der die Spuren des inneren Verfalls und die unangenehmen Eigenthümlichkeiten des Meyerbeerschen Stiles allzudeutlich herauskehrende „Prophet". Wohl ist nicht allzuviel, aber doch weit mehr Sinn und Verstand in dem Textbuche der „Hugenotten", als wir aus der jämmerlich zusammengestrichenen Partitur des Werkes zu hören bekommen. Besonders bedarf der fünfte Akt, von welchem fast nichts erhalten ist als das Straßenbild der Bartholomäusnacht und die zur brutalen Exekution verkürzte Katastrophe, auch einiger in ihm enthaltener musikalischen Schönheiten wegen, der wiederaufbauenden Nachhilfe von sachkundiger Hand. Eine derartige, zwar bescheidene, aber zweckentsprechende und taktvolle Meyerbeer-Feier wäre das Institut dem Manne, welchem es so viele und so gewaltige künstlerische und materielle Erfolge verdankt, schuldig gewesen und dies um so gewisser, als der Stern des Komponisten sich bereits leise dem Untergange zuneigt. Meyerbeer hat die ganze zivilisirte Welt beherrscht, weil er der künstlerische Ausdruck seiner Zeit war; und weil er nicht mehr war, mußte er die Herrschaft an Andere abtreten, die auch nicht mehr sind, als wiederum der Ausdruck ihrer Zeit. Erscheinungen, wie die seine müssen an dem ihnen unerreichbaren, dem großen und wahren Künstlergenie von selbst gegebenen Ausgleich des Historischen und Allgemeinmenschlichen zu Grunde gehen, und der Auflösungsprozeß ihrer Schöpfungen vollzieht sich desto schneller, je mannigfaltiger, umständlicher, verwickelter und schwieriger die Mittel ihrer Kunst sind. Die äußere Hülle wechselt, der Mensch, der darin steckt, bleibt immer derselbe. Meyerbeer sah das Ritterthum und Klosterwesen des Mittelalters, die Stürme des Reformationszeitalters und der Bauernkriege, wie sie die französischen Romantiker ebenfalls sahen: mit den Augen der Zeit, nicht mit den seinigen, und was er gesehen, stellte er dar wie ein Kostümezeichner, der von der historischen Echtheit und Treue seiner Bilder durchdrungen ist und doch wider Wissen und Wollen die herrschende Mode mit in dieselben hineinmalt. Andere Zeiten, andere Bilder. Als das Orchester Meyerbeers neu war, berauschte man sich an seinen Klängen, wie man sich heute an dem Wagnerschen Orchesterklange berauscht, und seine die Macht des Weibes verherrlichenden musikalischen Frauengestalten, seine Alice und Fides, Valentine und Selika, die sich für ihre Liebe und deren Objekte aufopfern, beseligten die große Menge nicht minder, als dieses leicht veränderliche Völkchen heute von Elisabeth und Elsa, Brünnhilde und Isolde beseligt wird.

„Alessandro Stradella."

Von Friedrich Flotow.

(1888.)

„Le diable était beau quand il était jeune." Auch Flotows „Alessandro Stradella" gehört zu den armen Teufeln, welche ihre Schönheit mit ihrer Jugend verloren haben. Er war einmal ein hoffnungsvoller feiner Knabe, der überall gern gesehen wurde; die Männer nannten ihn einen verfluchten Kerl, die Weiber einen süßen Jungen. Der Glanz seiner schwarzen Locken und das Feuer seiner dunklen Augen trugen nicht wenig dazu bei, ihn interessant zu machen, und Jedermann schwor darauf, daß er ein Vollblut-Italiener sei. Im lieben deutschen Vaterlande galt vordem der Italiener für den würdigsten Repräsentanten der Romantik. Das war die stille vormärzliche Zeit, in welcher die deutsche Jungfrau noch nicht für das nationale blondbärtige Reckenthum mit Stierhörnern und Bärenfellen schwärmte, sondern dem in einen Carbonarimantel gehüllten Ideal ihrer Träume den Calabreser Rinaldo Rinaldinis auf das Haupt drückte. Heute, da jeder halbwegs gebildete Lieutenant seine italienische Reise macht und Mignons geographische Frage: „Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn?" mit einem geringschätzigen „Allerdings!" beantworten würde, haben die von Malern, Dichtern und Musikern gepriesenen Stätten des gelobten Landes der Kunst viel von ihrem geheimnißvollen Zauber eingebüßt. Auf der Bühne verfängt die schönste venezianische Mondnacht so wenig mehr, wie die im leuchtendsten Sonnenlichte prangende römische Landschaft, und wenn der Rialtobrücke gar das Rückgrat gebrochen wird und die Säulen vom Forum Romanum in die Campagna versetzt werden, wie dies bei der Bau-Oekonomie eines k. k. Hofoperntheaters unvermeidlich scheint, so haben wir alle Ursache, den neuszenirten „Alessandro Stradella" mit mißtrauischen Blicken zu verfolgen. Wir fassen den schönen Italiener scharf ins Auge und machen die betrübende Wahrnehmung, daß er ein vertrockneter, ausgedienter und trister alter Bursche geworden ist — ein Operngreis von vierundvierzig Jahren! Alles erscheint uns zweifelhaft an ihm: sein Patriotismus, seine Liebe, seine Landsmannschaft und — seine Identität. Was wir, von der einstigen Jugend des Helden geblendet, für Natürlichkeit, Einfalt und Unschuld gehalten haben, giebt sich uns als eitel Affektation, Ziererei und Thorheit zu erkennen. Das Feuer seines Blickes ist erloschen, Glanz und Farbe seiner Locken stammen aus dem Atelier des Haarkräuslers, Name und Vaterland prangen als fettgedruckte Lügen auf dem Theaterzettel, und die dramatische Seele der traurigen Gestalt ist dahin gegangen, woher sie gekommen: zum Teufel.

Wie geschah es nur, daß die Handlung der Flotowschen Oper, ihre Verse, ihre Musik uns einmal fesseln und vergnügen konnten? Die biographische Anekdote aus dem Leben des Alessandro Stradella, deren Schlußpointe der berühmte altitalienische Tondichter in Wahrheit mit dem Tode bezahlen mußte, bietet gewiß, so kahl wie sie ist, keinen Stoff für eine dreiaktige Oper dar. In einem Aufzuge wäre die Geschichte sammt der glücklichen Wendung, welche der Librettist ihr gegeben hat, vollkommen zu erledigen gewesen. Stradella entführt die Tochter eines Venezianers, wird von gedungenen Mördern verfolgt uud rettet sich vor ihren Dolchen durch ein Lied, welches die Bösewichter und deren Patron zur Buße bewegt. Ist etwas Einfacheres zu denken? Daß der Schluß der Historie eine hochdramatische Szene herbeiführt, welche vermöge des in ihr wirkenden musikalischen Motivs direkt in die Oper einmündet, unterliegt keinem Zweifel. Aber um dieser einzigen Szene willen, auf welche wir drei Akte warten müssen, interessirt sich der Zuschauer nicht für ein Werk, dessen Autor weder den geringsten Versuch macht, das Schicksal seines Helden zu entwickeln, noch sich Mühe nimmt, den Charakter desselben zu vertiefen. Wir empfangen Stradella dem Namen nach als die urkundlich beglaubigte, kunsthistorische Persönlichkeit, welche er ist, und wenn wir so gutmüthig oder gelehrt sind, wie uns der Librettist haben will, so rufen wir mit dem Chore der venezianischen Masken, als ob wir eben erst eine Stradellasche Cantate bewundert hätten: „Willkommen, Meister, in unseren Reihn!“ Da der Librettist seinen Helden nicht handeln lassen kann, so läßt er ihn singen und weist ihn solchermaßen über seine musikalische Befähigung aus. Das wäre nun so übel nicht; aber Stradella ist leider gezwungen, anstatt seiner eigenen Musik die ihm ankomponirte, fremde zu singen, und Flotow wird nirgends langweiliger und nüchterner, als wenn er gefühlvoll und pathetisch sein möchte. Was würden wir zu einer Oper sagen, in welcher Mozart aufträte und so etwas wie das chromatische Elend der tannhäuserlichen Abendstern-Romanze als Ausdruck seines tiefsten Empfindens zum Besten gäbe? Wenn Stradella, um zu Beginn des dritten Aktes doch irgend etwas zu thun, mit seiner Neuvermählten einen im Sechsachteltakt hüpfenden Lobgesang auf sein Vaterland Italia anstimmt, so läuft es auf die nämliche Abgeschmacktheit hinaus. Dieser Wechselgesang, an welchem sich auch die beiden Bravi betheiligen, ist charakteristisch, aber nicht für das angesungene Land, sondern für die ans Frivole grenzende Oberflächlichkeit, mit welcher Flotow seinen Gegenstand behandelt. Man wünscht dem vermaledeiten Bänkelsänger die Guitarre an den Hals, die aller Tradition zum Trotz offenbar sein geheimes Lieblings-Instrument ist. Was er immer in den Augenblicken

der Begeisterung hören läßt — und ein Stradella ist alle Zeit begeistert — gemahnt durch die Melodieführung und ihr schneidermäßiges Accompagnement an das Geklirr und Geklimper jenes aus der Mode verbannten Schmachtbrettes, welches ein verliebter Seladon in den Tagen der Väter am grünen Bande trug. Hätten die beiden Mordgesellen, welche den hochgestimmten Priester Apolls belauschen, wie er seine Marienhymne probirt, auch nur einen Funken von Kritik im Leibe, sie würden, anstatt vor dem Fluche des Ges-Dur-Dreiklanges zu erschrecken und bei der in F folgenden Absolution reuig in die Knie zu sinken, ihn wenn nicht erstechen, so doch wenigstens halbtodt prügeln.

Ebenso allgemein, phrasenhaft und nichtssagend wie der Titelheld der Oper ist die Auserkorene seines Herzens, die ihrem Vormund entlaufene Leonore, behandelt. Das Blut der Koloratur-Prinzessin schleicht ihr durch die Adern, ein wässeriger, die Bleichsucht befördernder Saft, dem es an Kraft und Farbe gebricht. Um wenigstens äußerlich etwas für die schwankende Gesundheit der blassen Venezianerin zu thun, hat ihr der Komponist statt Eisen einiges Blech eingegeben — man erschrickt des Todes, sobald in dem mittleren Theil ihrer Arie das Orchester plötzlich mit Posaunen einfällt, nur um den „verhaßten Zwang“, an welchen Leonore sich erinnert, möglichst schauerlich darzustellen. Dafür aber beruhigen uns gleich wieder die heiteren Polkaklänge, mit welchen die zu neuem Leben Erstandene die schwesterliche Philomele „hoch im Grün“ auffordert, ihre „Seele hinzuhauchen“ — aus reiner Gefälligkeit für die tanzlustige Braut des Sängers. Wie die beiden guten Herzen sich ihr eheliches Leben ausmalen, verrathen sie uns in dem zu lauter Bruchstücken zerfallenden Finale des zweiten Aktes, das übrigens noch besser konstruirt ist als der Schlußsatz der Oper, welcher zu dem schon erprobten Glöckchenchor seine Zuflucht nehmen muß, um das Ganze nicht allzu leer ausgehen zu lassen. „O, daß immer doch im Leben wechselnd schwände so die Zeit, bald der Andacht fromm ergeben, bald der Heiterkeit geweiht!“ singt die langweilige Braut, und ihr Bräutigam stimmt mit seinen Schülern und dem versammelten Volke kräftig ein. Früh in die Messe, Abends auf den Ball, heute ein Polka, morgen eine Hymne — glücklicher Stradella! Die Präliminarien dieses andächtig-heiteren Ehestandes würden den Zuschauer zum Sterben traurig machen, wäre nicht eine ausgiebige Dosis Spitzbüberei als Würze in die fade Speise gemengt. In der musikalischen Zeichnung der Banditen Barbarino und Malvolio hat Flotow sein angebornes Talent glänzend bethätigt und zugleich gezeigt, wie viel er während seiner Pariser Lehr- und Wanderjahre von den Franzosen, besonders von dem genialen Auber, profitirte. Für den heutigen Geschmack stehen die beiden lustigen

Galgenvögel im Mittelpunkte des Interesses, und von ihnen hauptsächlich hängt der Erfolg des Werkes ab. Das Duett und Trinklied im zweiten und das Terzett mit Bassi im dritten Akte sind die wirkungsvollsten und dankbarsten Stücke der Oper, stark genug, um das rissige und baufällig gewordene Ganze aufrecht zu halten. An dem Humor des Librettisten hat sich die gute Laune des Komponisten entzündet, und mit dem vollen Behagen einer sicheren Meisterschaft läßt er seine charakteristischen Melodien in graziösen, übermüthigen Rhythmen einherspringen.

Am Ende vom Liede aber hat man das nicht gerade erhebende Gefühl, daß die Oper „Stradella“ weniger um ihrer selbst als um des ihr nachfolgenden Ballets wegen einstudirt worden ist. Der edle Sänger mag nicht allein mit dem Maßstabe der Theorie, sondern auch mit dem Zollstocke der Praxis gemessen und hinreichend lang oder kurz befunden worden sein, um mit der „Puppenfee“ ein auf wechselseitige Dimensionen gegründetes delikates Verhältniß einzugehen.

„Die Feen“.

Von Richard Wagner.

(Erste Aufführung im Münchener Hof- und Nationaltheater am 29. Juni 1888.)

Von den verschiedenen Kreisen, die bei der Veröffentlichung eines neuen Kunstwerkes in Bewegung gerathen, wird wohl nur ein einziger durch die Aufführung der Wagnerschen Jugendoper „Die Feen“ nachhaltiger berührt worden sein, und zwar gerade derjenige, welcher mit der Kunst am allerletzten zu schaffen haben sollte: der Kreis des materiellen Interesses. Das große Publikum, welches im Theater vor allen Dingen seine Neugierde befriedigen und sich unterhalten will, ist gewohnt, von einer Oper Richard Wagners eine ganz bestimmte Art von sinnlicher Anregung zu empfangen. Fehlt dieses Reizmittel, und wird Denen, die danach begehren, ein zweifelhaftes Surrogat geboten, welches sie anderweitig bequemer, billiger und besser haben können, so muß der erträumte Genuß einem Gefühl des Unbehagens Platz machen. Das Aushängeschild der Menagerie hat ihnen einen wilden Königstiger versprochen und sie finden ein zahmes, geflecktes Kätzchen — ein Meßbudenwitz wie andere mehr, für welchen die Gefoppten nicht immer mit guter Laune ihren Groschen in den Kasten werfen. Gewiß kann unter Umständen auch das völlige Fehlschlagen einer feierlichen Hoffnung gemüthsbefreiend und erheiternd wirken. Aber nicht einmal der humoristische Trost gründlicher Enttäuschung war den Neugierigen beschieden, die gekommen waren, den Meister von Bayreuth im Flügelkleide seiner „Feen“ zu

bewundern. Hätte man die Oper wenigstens auszischen oder einen heftigen Prinzipienstreit von ihr herleiten dürfen, so wäre dem Emotionsbedürfniß der Menge noch geholfen gewesen. Doch davon konnte die Rede hier nicht sein. Abgesehen von dem Respekt, welchen man dem Andenken eines großen Mannes schuldet, bietet die Sache selbst nicht die geringste Veranlassung zu einer heftigen Aeußerung des Beifalls oder Widerspruchs. Rührten die „Feen“ von einem frommen Kapellmeister verschollenen Namens her, so würden sie gewiß niemals das Licht der Lampen erblickt haben, oder wenn dies dennoch zu Folge eines abenteuerlichen Zufalls oder betrübsamen Mißverständnisses geschehen sein sollte, so wäre das tugendhafte Machwerk mit Hochachtung und Wehmuth bei Seite gelegt worden, und kein kritischer Gockel hätte danach gekräht.

Eine Jugend-Oper von Richard Wagner! Der erste, von dem besonnenen Manne sorgfältig unterdrückte Versuch des jungen Genies, das Hirn und Herz durchlodernde feurige Chaos glühender Ideen in wilden Flammenbächen auszugießen und eine neue, vom Morgenrothe der verheißungsvollen Zukunft angestrahlte Welt der Schönheit heraufzuführen — ja, das wäre freilich etwas Anderes. Vielleicht erwartet uns in den „Feen“ ein musikalisches Seitenstück zu Goethes „Götz“ und Schillers „Räubern“, ein phantastisches Ungeheuer, rührend in seiner Unbeholfenheit, furchtbar in seinem zermalmenden Eifer und göttlich in seiner kindischen Einfalt — ein verjüngter „Tristan“? Ach, wir wissen längst, daß Wagner als Greis begonnen und als Jüngling geendet hat, daß die mühsam erklügelten Grillen und Ausschweifungen seines Alters ihm Ersatz leisten mußten für die süßen Thorheiten seiner Jugend, die er nie besessen; daß die Sturm- und Drangzeit seiner künstlerischen Flegeljahre über ein bereits bemoostes Haupt dahinbrauste, und daß er kindisch und einfältig zu werden anfing, als er ganz entsetzlich gescheidt und vernünftig war! Wir haben die merkwürdige, in der Geschichte völlig vereinzelt gebliebene, rückwärts-vorwärts schreitende Entwickelung seines sich selbst und die Kunst auf den Kopf stellenden Wesens deutlich genug vor Augen, um sicher zu sein, daß die „Feen“ in ihrer Art ein „fertiges“ Werk sind, und wir brauchen nur an den in seiner Art ebenfalls wohlgelungenen schrecklichen „Rienzi“ zu denken, um inne zu werden, daß unser historischer Sinn von einer neuen Offenbarung in dieser Beziehung keine weiteren Aufschlüsse zu erwarten hat. Ist es doch im Grund sehr gleichgiltig, ob Wagner das eine Mal sich die Manieren von Beethoven, Weber und Marschner angeeignet, das andere Mal Meyerbeer zum nacheiferungswürdigen Vorbilde sich genommen hat. Kritik und Geschichte der Musik empfangen also von den „Feen“ nicht viel mehr als die Bestätigung einer schon entschiedenen Thatsache.

Warum ist die Oper aufgeführt worden? Aus demselben Grunde, welcher die geheimen Besitzthümer und Schätze des unglücklichen Märchenkönigs Ludwig II. den Augen der Nachwelt preisgegeben hat. Auch Wagners „Feen" waren nicht für die Oeffentlichkeit bestimmt, so wenig, wie die hohle, gespenstische Pracht der Schlösser von Herrenchiemsee und Schwanstein, und die Welt hätte an der Oper noch weniger verloren als an jenen eingebildeten Herrlichkeiten. Die Partitur des Werkes fand sich in der Hinterlassenschaft des Königs vor, und die Verse:

„Ich irrte einst und möcht' es nun verbüßen,
Wie mach' ich mich der Jugendsünde frei?
Ihr Werk leg' ich demüthig Dir zu Füßen,
Daß Deine Gnade ihm Erlöser sei",

welche Wagner auf das Widmungsblatt des Manuskripts geschrieben hat, zeigen hinlänglich, wie er selbst über die Schöpfung seiner zwanzigjährigen Muse dachte. Diese vier Zeilen hätten ein Mene tekel sein sollen für den beutelustigen Schatzgräber. Aber im Hauptbuche der Königlichen Privatkasse stand ein anderes Schicksal geschrieben. Da erschien der Name des Komponisten mit einem schweren Debet belastet, und seine „Feen" wurden als hilfreiche Göttinnen begrüßt, die möglicherweise im Stande sein würden, die posthume Schuld zu bezahlen. In der für die Geschichte seines Lebens und Schaffens besonders wichtigen, 1851 abgefaßten Schrift: „Mittheilung an meine Freunde" kommt Wagner auch auf die „Feen" zu sprechen. Er sagt, daß er nach Vollendung mehrerer Werke für Kammermusik im Sinne hatte, eine Oper zu komponiren, und hierbei von der damals herrschenden „romantischen" Richtung Webers und Marschners — der zweite war in Leipzig zu Beginn der dreißiger Jahre eine neue Erscheinung — bestimmt worden sei. Den Text dichtete er nach einem Gozzischen Märchen, von dessen Stoff er sich lebhaft angezogen fühlte: „Eine Fee, die für den Besitz eines geliebten Mannes der Unsterblichkeit entsagt, kann die Sterblichkeit nur durch die Erfüllung harter Bedingungen gewinnen, deren Nichtlösung von Seite ihres irdischen Geliebten sie mit dem härtesten Loose bedroht; der Geliebte unterliegt der Prüfung, die darin bestand, daß er die Fee, möge sie sich ihm (in gezwungener Verstellung) auch noch so bös und grausam zeigen, nicht ungläubig verstieße. Im Gozzischen Märchen wird die Fee nun in eine Schlange verwandelt; der reuige Geliebte entzaubert sie dadurch, daß er die Schlange küßt: so gewinnt er sie zum Weibe. Ich änderte diesen Schluß dahin, daß die in einen Stein verwandelte Fee durch des Geliebten sehnsüchtigen Gesang entzaubert und dieser Geliebte dafür vom Feenkönig — nicht mit der

Gewonnenen in sein Land entlassen, sondern mit ihr in die unsterbliche Wonne der Feenwelt selbst aufgenommen wird.

Der Komponist des „Lohengrin“ und Verkündiger der Nibelungen-Trilogie, welcher die Verheißung dieses gewaltigen Werkes zur Schlußpointe jenes Aufsatzes verwendet, hält es für geboten, dem dargelegten Sachverhalt die persönliche Bemerkung hinzuzufügen: Dieser Zug dünkt mich jetzt nicht unwichtig: gab mir ihn damals auch nur die Musik und der gewohnte Opernanblick ein, so lag doch hier schon im Keime ein wichtiges Moment meiner ganzen Entwickelung kundgegeben.“ So plausibel das klingt, so wenig wird damit bewiesen. Wagner müßte denn seine später unheilvoll bethätigte Vorliebe für das Symbolische und Allegorische meinen, ein dramatisches Kapitalverbrechen, auf welches die Schaubühne den Tod gesetzt hat. Nein, was ihn dazu trieb, den Ausgang der Gozzischen Tragikomödie „La donna serpente“ abzuändern, war nicht ein unbewußter Zug des Geistes, sondern außer seinem Schicklichkeitsgefühl, das den Kuß der Schlange coram publico als eine ins Lächerliche fallende Monstrosität empfand, der Gedanke an verwandte Vorbilder, die sich ihm in der Volkslegende von der schönen Melusine, in Fouqués Märchen „Undine“ und in der Orpheus-Mythe gefällig aufdrängten. Wohl ist Gozzi durch die moderne Wendung seines Bearbeiters verfeinert, keineswegs jedoch verbessert worden. Denn der originelle Reiz des Märchens beruht gerade darauf, daß die Fee Cherestani, die Königin von Eldorado, ihrer Unsterblichkeit, die sie wie eine schwere Bürde trägt, nicht froh werden kann, daß sie dieselbe um jeden Preis von sich werfen will. Den Antheil, den sie dem Zuschauer abgewinnt, verdankt sie vor Allem dem menschlichen Fühlen ihrer göttlichen Seele. Die Liebe zu Farruscad macht diesen zum Gotte, nicht die jeder realen Anschaulichkeit bare Thronrede eines von Wagner installirten Feenkönigs. Weit merkwürdiger als dieser angebliche prophetische Zug, der auf den Theaterglauben an die erlösende Macht einer transszendenten Geschlechtsliebe hindeuten soll, wie sie der Katechismus des Tristansängers in dunklen Worten predigt, ist der Zufall, welcher dem Komponisten einen weiblichen Lohengrin in die Hand spielte, ehe Wagner an den männlichen gerieth, und ferner der nicht weniger merkwürdige Umstand, daß der zwanzigjährige Bearbeiter Gozzis die Figuren der italienischen commedia dell' arte, Pantalone, Truffaldino, Tartaglia und Brighella, mit Namen belegt hat, welche der deutschen Heldensage entnommen sind. Wagners Lustigmacher führt den eisernen Namen Gernot, und Pantalon heißt Gunther. Im Uebrigen hält sich der deutsche Librettist genau an sein Original, folgt Szene für Szene dessen Schritten, und wo er einmal einen kleinen Seitenpfad einschlagen möchte, verläuft

er sich. Ein solcher Holzweg ist die Episode zwischen Drolla (Smeraldina) und Gernot, welche komisch sein soll, in ihrer bleiernen Schwerfälligkeit aber das Gegentheil ihrer Absicht hervorbringt. Auch dieses Liebes- und Zankduett ist nicht auf Wagners eigenem Felde gewachsen, sondern aus der älteren Oper verpflanzt. Hier, aber auch nur hier, verräth der Komponist seine zwanzig Jahre, und eben seiner Unbeholfenheit wegen wissen wir dieses Stück zu schätzen.

Sonst ist sowohl das Textbuch wie die Musik von einer geradezu niederschlagenden Geschicklichkeit, welche dem Macher das glänzendste, dem Erfinder das denkbar traurigste Zeugniß ausstellt. Kein in fremden Ehren ergrauter, ideenarmer Notenschlucker könnte das ewig Dagewesene beredter zum Ausdruck bringen. „Sie sind fertig wie Drechslerpuppen, denen höchstens noch der Anstrich fehlt," sagt Goethe von seinen Nachahmern. Daß der junge Wagner die äußeren Handgriffe seiner Kunst im kleinen Finger sitzen hatte, bevor er tiefer in den Geist ihrer Formen und Gesetze eingedrungen war, geht aus hundert Beispielen der Partitur zur Evidenz hervor. Seine schwache Seite war, wie man sieht, von jeher die Logik und Thematik der musikalischen Arbeit. Hier, wo er in einer Menge von abgeschlossenen selbständigen Tonsätzen die Jedem zugänglichen theoretischen Hilfsmittel hätte anwenden und verwerthen können, versagen sie ihm, obwohl er noch nicht auf jenem erhabenen Standpunkte angekommen war, wo er aus höheren Rücksichten ihnen aus dem Wege gehen zu müssen erklärt. Die Polyphonie seiner Chöre steht, sofern der Komponist überhaupt darauf abzielt, das Leben der Massen durch Einführung individueller Stimmen bedeutender und persönlicher zu gestalten, auf sehr unsicheren Füßen. Für die Rathlosigkeit, welcher ihn einem symphonischen Gedanken gegenüber ergreift, ist die Ouvertüre der Oper charakteristisch, welche mit ihren Themen gar nichts anzufangen weiß und sich in Verlegenheiten durch Generalpausen Luft macht. Wahrscheinlich würde auch ein Anderer — und wäre er auch der Komponist der Faust-Ouvertüre, welche denselben Gedanken behandelt — nicht gerade übermäßig entzückt sein, wenn er jene Sechzehntelpassage, welche das Adagio der Introduktion beunruhigt, zum Thema eines Allegros nehmen müßte, und sich mit einigen rhythmischen Verkürzungen und Verlängerungen dieser sogenannten Melodie zufrieden geben. Den Symphoniker macht bekanntlich nicht die Melodie glücklich, sondern die thematische Verwendbarkeit derselben. Wagners Melodiebildung mußte konseqenterweise zu dem Nothbehelfe der Leitmotive führen, welche nur chemische, aber keine organischen Verbindungen mit dem Orchester eingehen und die todte Signatur der Person für deren lebendigen Charakter einsetzen. Noch eine Eigenthümlichkeit, welche uns an

der Partitur der „Feen“ aufgefallen ist, wollen wir erwähnen, weil sie dem Komponisten bis in sein letztes Werk hinein haften blieb: das sonderbare Gefallen an dem durch ein liegendes Fragezeichen ausgedrückten melismatischen Schnörkel, welcher den Helden Wagners zumal in pathetischen Augenblicken wie ein mit dem Brenneisen gekräuseltes Bändchen nachflattert. Andere charakteristische Merkmale hat das Werk nicht aufzuweisen. Schärfere Augen mögen in ihm verborgene Beziehungen zu den späteren Opern und Musikdramen des Komponisten entdecken, welche sich nicht auf gemeinschaftliche, von den Vorgängern Wagners eröffnete Quellen zurückführen lassen. Alle die kleinen, aus einem Ozean von Langeweile auftauchenden musikalischen Sandbänke geben kein fruchtbares, zusammenhängendes Land, und die einzige grüne Insel, welche den Zuhörer zu kurzer erquickender Rast empfängt, ein neunstimmiger A-capella-Satz im letzten Akt, vermag keinen zureichenden Ersatz zu leisten für die Ermüdung der langen, unnützen Fahrt.

Trotzdem der blutige Rothstift des Regisseurs das Seinige vollauf gethan hatte, spielte die Oper drei und eine halbe Stunde. Aber gern hätte man noch eine weitere halbe Stunde auf dem Platze ausgehalten, um das unbeschreiblich schöne Bild der Apotheose am Schlusse der Oper in allen seinen reizenden Details länger zu betrachten. In dem mit seinen zarten Bewohnern zum Himmel aufschwebenden Feenpalaste gaben sich die guten Geister der Aufführung ein Stelldichein; Musiker und Sänger verschwanden hinter den leuchtenden Zauberkünsten der Maschinisten, Theatermaler und Dekorateure.

Richard Wagners „Tristan und Isolde“.

Zur Einführung.

(1883.)

Wenn wir in Richard Wagners „Parsifal“ die abschließende Kuppel erkennen wollen, welche den Riesenbau seines Theaters überwölbt und krönt, so ist das musikalisch-dramatische Gedicht „Tristan und Isolde“ als Fundament desselben Gebäudes anzusehen. In seinen Linien, Gliederungen und Verhältnissen zeigt es Plan und Grundriß, Idee und Absicht, Ziel und Bestimmung des Ganzen mit deutlicher Erkennbarkeit an; es ist mit aller möglichen Stärke und Widerstandsfähigkeit ausgestattet, um die auf ihm ruhende Last tragen zu können; es hängt unmittelbarer mit den Anschauungen und Gedanken seines Meisters zusammen als die schimmernden Säle und prangenden Giebel über ihm, und seine Quadern graben sich mit verzweifelter Energie in den

mütterlichen Boden ein — die Erschütterung des Fundaments würde den Fall des Hauses nach sich ziehen. Wagner hat die grundlegende Bedeutung seines „Tristan“ selbst betont und hervorgehoben. Zwar that er dies vor Allem im Hinblick auf seine früheren, von der alten Opernform noch nicht völlig emanzipirten Werke, also auch dem um zehn Jahre früher komponirten „Lohengrin“ gegenüber; aber sogar den „Meistersingern“ und „Nibelungen“ zum Trotz hätte er sich auf die kanonische Autorität des „Tristan“ berufen können, da er später nie wieder so entschieden und mit so konzentrirter Kraft für seine Ueberzeugung praktisch eingetreten ist.

Die Entwicklung der Wagnerschen Kunst gehört zu den merkwürdigsten Erscheinungen, welche die Geschichte aufweist. Während sonst der Künstler in glücklicher Unbekümmertheit den Eingebungen seiner Natur folgt, welche das Bild der Welt vor seinen Augen erscheinen läßt, wie es ihm in Uebereinstimmung oder im Gegensatze zu Anderen seinesgleichen angeboren wurde, findet Wagner sich nach den ersten schöpferischen Versuchen von dem Genius, an den er glaubte, verlassen. Er fühlt sich halb gegen seinen Willen in die Opposition gedrängt und erkennt sein Heil darin, daß er sich selbst verleugnet. Der Gott der Musen, zu welchem er mit heißer Inbrunst gebetet, hat ihm statt der liederreichen Leier den Köcher mit den fernhin treffenden Pfeilen dargereicht; aber die unter den abgeschnellten Geschossen schwingende Sehne des Bogens fängt an zu tönen, und ihr Klingen wird ihm zum Gesange. Das Unerhörte geschieht: Der Verstand erzeugt die Phantasie, die Reflexion geht in Inspiration über. Wagner stellt eine Theorie auf, die er erst durch seine spätere Praxis zu erhärten gedenkt; er schreibt die Memoiren seiner Zukunft, deutet seine künftigen Träume und macht aus dem Möglichen das Nothwendige. Je mehr die zuversichtliche Art seines Auftretens verblüffte und provozirte, desto gläubiger wurde sie bewillkommnet und gepriesen. Denn nichts wirkt hinreißender und nachhaltiger auf die Schwachen, als der Uebermuth, welcher sich für Stärke ausgiebt. Als Wagner sah, daß man an ihn glaubte, begann er selbst an sich zu glauben, und daß er ein wohlbegründetes Recht dazu hatte, bewiesen seine außerordentlichen Erfolge und die ungeheuren Fortschritte, die er nach Innen wie nach Außen machte.

Sein Standpunkt war vorerst der der reinen Negation. Er stellte in Abrede, was bisher in Würde und Ansehen gegen ihn sich behauptet hatte, und erklärte Allem den Krieg, dem er sich nicht gewachsen fühlte. Seine Fähigkeiten reichten weder für den absoluten Dichter, noch für den absoluten Musiker hin — was Wunder, wenn er aus diesem persönlichen Grunde jenen beiden die Berechtigung der Existenz absprach?

Bei den großen künstlerischen Entwürfen, mit welchen er sich nach der Vollendung des „Lohengrin" trug, waren die widerstreitenden Elemente seiner Natur in aufrührerische Bewegung gerathen, hatten seine Pläne durchkreuzt und ihm schließlich ihren Dienst versagt. An dem poetischen Problem der historischen Tragödie, welches in seinem „Friedrich Barbarossa" an ihn herantrat, war er gescheitert, und ebenso scheiterte er an der musikalischen Aufgabe, die ihn mit dem Textbuche von „Siegfrieds Tod" zur Oper zurücktreiben wollte. Die Tragödie wurde nicht gedichtet, das Libretto nicht komponirt. Wagner hatte Veranlassung genug, über den Zwiespalt seines Wesens nachzudenken, und an der Muße hierzu sollte es ihm auch nicht fehlen. Die Bewegung vom Jahre 1848 gab ihm die erwünschte Gelegenheit zu einer gründlichen Veränderung aller seiner Verhältnisse. Aus den zerstreuenden und verwirrenden Aufregungen der Dresdener Kapellmeisterwirthschaft flüchtete Wagner in die sammelnde und beruhigende Einsamkeit des Züricher Philosophenstübchens, und was er im Vaterland vergeblich gesucht, sollte er dort im Exil finden: sich selbst! Keiner plötzlichen Offenbarung des Genius verdankt Wagner die theoretische Erkenntniß seiner Kunst, sondern dem ununterbrochenen Nachdenken über seine aus Widersprüchen zusammengesetzte Natur. Wie er diese Widersprüche zu vereinigen und zu lösen wußte, wie er es verstand, seine Vorzüge zu steigern und selbst aus seinen Fehlern Nutzen zu ziehen, das beweisen seine Schriften, an denen die Revolution mitgearbeitet hat, und das beweisen noch mehr seine Wort- und Tondichtungen, zu denen sie ihm den Weg gebahnt. Der apodiktische Vortrag, welcher den Hypothesen und Behauptungen seiner Lehren eigenthümlich ist, darf uns so wenig verwundern, als er uns zu überzeugen im Stande sein wird. Wagner scheint für die Allgemeinheit einzutreten, wenn er für sich eintritt, und die Kunstgeschichte, die er schreibt, ist nur die Geschichte seiner eigenen Kunst. Daher enthalten seine scheinbar sachlichen Abhandlungen weit zuverlässigere Nachrichten und weit lehrreichere Aufschlüsse über seine Person als alle seine sonstigen brieflichen Berichte, vertraulichen Mittheilungen und freundschaftlichen Manifeste. Je unbefangener und aufrichtiger er sich in letzteren zu geben scheint, desto weniger haben wir Ursache, ihm zu vertrauen; das persönliche Motiv aber, das sich hinter einer objektiven Erörterung versteckt, verdient bei ihm immer unbedingten Glauben. Als Glaubensbekenntniß können wir die theoretischen Schriften Wagners nicht hoch genug schätzen, da uns diese Beichte wider Willen den tiefsten Einblick in die Geheimnisse seiner Künstlerseele gestattet und die Thür zu der labyrinthischen Werkstatt seiner geistigen Arbeit eröffnet. Hatte also Wagner eine Theorie ohne Praxis geschaffen, so galt es nun auch

für diese letztere zu sorgen, da es eben keinem anderen Dichter oder Musiker beikommen konnte, jenes todte Buchstabengesetz in die lebendige Welt einzuführen.

In „Tristan und Isolde“ haben wir die Inkarnation der Wagnerschen Theorie vor uns; das Bühnenwerk steht zum Lehrbuch im Verhältnisse von Probe und Rechnung, und beide stimmen aufs Haar miteinander überein; die Art, mit welcher der Künstler sich vor seinem eigenen Gesetze beugt und ihm mit unerbitterlicher Konsequenz Anerkennung verschafft, hat etwas von drakonischer Grausamkeit und Strenge. Hier heißt es: Fiat justitia, pereat musica! Nicht genug kann sich Wagner vor dem Vorwurfe zu schützen suchen, daß er das Werk nach seinem Systeme geformt habe, wie man etwa das Leder über einen neuen Leisten schlägt. Alle Theorie, betheuert er, sei längst von ihm vergessen gewesen, mit der vollsten Freiheit und Rücksichtslosigkeit habe er gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise sich bewegt, daß er schon während der Ausführung des Werkes gemerkt, wie weit er sein System überflügle. Diese Entschuldigung vor erhobener Anklage verdächtigt sich selbst; auch die Versicherung, daß der Künstler zu derselben Zeit, als er es für nothwendig hielt, sich „theoretisch Rechenschaft über sein Verfahren zu geben“, den Plan zu seinem großen Nibelungen-Drama schon fertig im Kopfe getragen habe, und daß seine Theorie „fast nichts Anderes als ein abstrakter Ausdruck des in ihm sich bildenden künstlerisch produktiven Prozesses gewesen sei“ — auch diese allzu eifrige Versicherung, sagen wir, macht den Unbefangenen stutzig. Als ob Jemand, der etwas vom Wesen der künstlerischen Produktion versteht, einen großen Künstler ohne Noth mit dem Gedanken kränken könnte, er fabrizire seine Werke nach Rezepten! Und doch giebt es dergleichen Zeug und dergleichen Leute, und ein Meister, der aus dem Urquell des Lebendigen zu schöpfen trachtet, muß sich sogar hüten, mit ihnen verwechselt zu werden! Ja, wenn Wagner nichts Besseres gewesen wäre, als sein pedantischer Namensvetter im zweiten Theile des „Faust“, dann hätte sein Homunkulus die theoretische Retorte nie verlassen, um die Wiedergeburt des klassisch-romantischen Gesammtkunstwerkes zu beleuchten; zum Glück aber kam dem kritischen Bestreben des Pedanten der Dämon in ihm zu Hilfe, und beiden ist das große Werk gelungen. Der Teufel läßt keinen deutschen Komponisten im Stich! Und, o Wunder: ein artig Pärchen erscheint in der lieblich erklingenden Phiole — Tristan und Isolde, das abenteuerlichste Produkt von Klügelei und Eingebung, Philisterhaftigkeit und Genialität.

Mit der weiteren praktischen Absicht, die Wagner bei der Herausgabe des „Tristan“ verfolgte, hat es ebenfalls seine eigenthümliche Bewandtniß.

Während er ausgesprochenermaßen mit dem dramatischen Plane zu den „Nibelungen", den er aus „Siegfrieds Tod" heraus schon entwickelt hatte, ehe noch von „Tristan" die Rede war, sich demonstrativ von der bestehenden Opernbühne entfernte, suchte er dem von ihm so gründlich verachteten Institut im „Tristan" sich wieder zu nähern, ohne daß inzwischen auf dem deutschen Theater etwas von Belang vorgegangen wäre, das ihn zu einer milderen Denkungsart hätte bestimmen können. Wagner preist seinen ersten entsagungsvollen Entschluß, der seine Phantasie, wie er erzählt, mit doppelter Schwungkraft beflügelte, fast in demselben Athem, mit welchem er der Aufführbarkeit des „Tristan" das Wort redet, indem er sich den Anschein giebt, als habe er seine Nibelungen-Arbeit nur deßhalb unterbrochen, um ein kleineres, nicht allzu hohe Forderungen stellendes Werk den geehrten Theaterleitungen ergebenst zu unterbreiten. Einige Aufführungen seiner älteren Opern sollen ihn zum Einlenken bewogen haben. Demnach wäre dann „Tristan" nicht sowohl ein Werk des Protestes, als ein Werk der Versöhnung. Wir glauben diese offenbaren Widersprüche am einfachsten dadurch zu beseitigen, daß wir Wagner gegen seine eigene Aussage in Schutz nehmen. Daß das am festesten in sich abgeschlossene, rigoroseste und extremste aller Wagnerschen Werke zur Vermittelungs-Politik am wenigsten berufen war, wird wohl seinem Autor noch heller eingeleuchtet haben als Anderen. Was er hoffen mochte, war wohl nur, daß „Tristan" zum vorbereitenden und fördersamen Verständnisse der Tetralogie das Seinige beitragen und die Welt noch neugieriger auf jenes Hauptwerk machen werde. Sollte jedoch Wagner sich wirklich mit Versöhnungsgedanken abgegeben haben, so konnte ihm gerade hier die schmerzlichste Enttäuschung nicht erspart bleiben. Mit der Widmung des Werkes bezeichnete Wagner den Boden, auf den er es verpflanzen wollte. Die Großherzogin von Baden war zur Protektorin von „Tristan und Isolde" auserkoren. Ludwig Schnorr von Carolsfeld und seine Braut Malwina Garrigues waren zur Uebernahme der Titelrollen designirt, und das Drama sollte bald nach seiner Vollendung in Karlsruhe zur Aufführung kommen. Fräulein Garrigues aber, die damals lieber heirathen als die „Ehre" haben wollte, „an dem größten Meisterwerke aller Zeiten zu sterben" — eine Ehre, die ihr ein enragirter Parteigänger Wagners zugedacht hatte — weigerte sich entschieden, die Isolde zu singen, und die Aufführung unterblieb. (Vergl. die interessanten Mittheilungen der Frau Schnorr im Oktoberhefte der Fleischerschen „Deutschen Revue".)

„Die mächtigen Aufgaben," schreibt Frau Schnorr, „ließen uns jedoch keine Ruhe, obwohl im Grunde weder meinem Manne noch mir der Stoff ein sympathischer war. Aber wie der echte Künstler von dem,

was im Grunde seiner Natur widerstrebt und derselben beinahe unübersteigliche Hindernisse bietet, sich unwiderstehlich gefesselt fühlt und hartnäckig den Punkt sucht, von welchem aus er dem widerstrebenden Stoffe beikommen, ihn nicht allein seiner Individualität anpassen, sondern auch, ohne der Idee des Dichters Gewalt anzuthun, das Widerstrebende geschmeidig machen, dem Unschönen den Stempel der Schönheit aufdrücken kann — so hielten uns diese dämonischen Aufgaben wie im magischen Bann und ließen uns nicht mehr los." Dem Schnorrschen Ehepaar war es denn auch vorbehalten, „Tristan und Isolde" am 10. Juni 1865 in München unter Bülows Leitung auf die Bühne zu bringen, und zwar in einer Vollkommenheit, wie sie selbst das ausgezeichnete Voglsche Künstlerpaar, welches das Erbe der beiden Schnorr in München antrat, nicht wieder zu erreichen vermochte. Ohne das Machtwort, mit welchem König Ludwig die Partitur zum Leben erstehen ließ, ruhte das „leicht ausführbare" Werk wohl heute noch in stummer Abgeschiedenheit. Denn gerade das, was der Komponist zu Gunsten desselben anführt: der bescheidene szenische Apparat und die geringe Rollenzahl, mußte Direktoren und Sänger von ihm zurückschrecken. Da giebt es wenig zu schauen und zu bewundern; da schwimmen keine Wasserjungfrauen, reiten keine Walküren, singen keine Würmer; da ziehen keine Wolken auf, glühen keine Dämpfe, lodern keine Flammen; da ereignet sich nichts, was die gaffende Menge großer Kinder in entzücktes Erstaunen versetzen könnte. Es wird nur gespielt und gesungen und wieder nur gesungen und gespielt. Auch den überzeugungstreuen Wagnerianer überrieselt ein erkältender Schauer, wenn er daran denkt, vier Stunden lang hintereinander dem schmerzlichen Genusse der unendlichen Melodie überantwortet zu sein. Und der Sänger überlegt es sich noch im letzten Augenblick, ob er seine allerdings unzweifelhafte Unsterblichkeit mit dem Risiko, die Stimme einzubüßen, erkaufen soll. Diese und ähnliche Bedenken haben „Tristan" die Einführung in die Oeffentlichkeit erschwert und auch die früher für das Wiener Hofoperntheater proponirt gewesenen Aufführungen vereitelt. Erst als die „Nibelungen" der Wagnerschen Kunst eine Gasse brachen, war „Tristan und Isolde" nicht länger zu umgehen. Heute handelt es sich auch nicht mehr darum, einem uneingeweihten Theaterpublikum praktischen Unterricht in der neuesten Musikgeschichte zu ertheilen. Jeder kennt seinen Wagner oder glaubt ihn zu kennen, und wenn ihm „Tristan und Isolde" vielleicht doch etwas Neues, Unerhofftes oder Unerwünschtes sagen sollte, so hat er das mit sich allein abzumachen.

Wir hoffen nachweisen zu können, daß auch dieser reinste und bedeutendste künstlerische Ausdruck der Wagnerschen Prinzipien die

dauernde Berechtigung derselben nicht darzuthun vermag, vielmehr in der Hauptsache hinter den Wirkungen zurückbleibt, welche die getrennten Sonderkünste der Poesie und Musik, jede für sich, hervorbringen. Vorläufig genügt es uns, darauf hinzudeuten, daß „Tristan und Isolde" Jedermann den zuverlässigsten Prüfstein eines Wagner-Kenners in die Hand giebt; an ihm möge er erproben, in welchem Grade er mit der Kunst des Dichter-Komponisten sich vertraut gemacht hat. Wer Wagner liebt, muß auch den „Tristan" lieben; wer ihn haßt, muß ihn verabscheuen. Der Kritiker aber, welche leidenschaftslos in der Mitte zwischen beiden Parteien steht, wird auch hier sich weder im Schlimmen noch im Guten bethören lassen, sondern seiner unbefangenen Ueberzeugung allein das Wort geben.

* * *

Die „Handlung".

In seiner bei allen sentimentalen Liebhabern übel berüchtigten „Metaphysik der Geschlechtsliebe", welche das erhabenste der menschlichen Gefühle einer erbarmungslosen Kritik unterzieht, macht Schopenhauer die Bemerkung, daß es schwer sei, einem Drama ohne Liebeshändel Interesse zu ertheilen. Noch schwerer aber meinen wir, ist es, die Theilnahme für ein Drama zu gewinnen, welches nur von der Liebe lebt. An einem solchen Vorwurfe muß auch die mächtigste poetische Kraft erlahmen, wie andererseits wieder nur ein großer Dichter ungestraft es wagen darf, der Liebe ein mehr als transitorisches, wenn auch tiefgehendes Recht im Schauspiele zuzugestehen. Was den Zuschauer zur Mitleidenschaft hinreißt, ist nicht die Leidenschaft als solche, sondern es ist das wechselvolle Spiel von Zuständen und Ereignissen, in welchem sie als treibendes Motiv mitwirkt, die Verwirrungen und Kämpfe, welche sie anrichtet, die Charaktere, deren Gesinnungen und Gedanken sie mit ihrer Fackel beleuchtet. Auch Shakespeares „Romeo und Julie", die größte Liebestragödie aller Länder und Zeiten, könnte ohne den Zwist der beiden Veroneser Adelsgeschlechter, ohne den komplizirten Apparat der vielen mit- und gegeneinander arbeitenden Motive nicht bestehen, der grimmige Tybalt darf so wenig dabei fehlen, als der zahme Paris. Jeder gute Jüngling und jedes bescheidene Mädchen hätte das Recht, mit seinem Herzensroman an die Oeffentlichkeit zu appelliren, wenn die Leidenschaft eine Dichterin wäre. Aber das Verliebtsein allein giebt noch keinen Freibrief für die Kunst.

Es könnte befremden, diese einfache Wahrheit einem so erlauchten Liebespaare, wie Tristan und Isolde, vorgerückt zu sehen, wenn wir mit derselben nicht den schwächsten Punkt der Wagnerschen Dichtung zu

treffen glaubten. Die Art, wie Wagner den der mittelalterlichen Sage entlehnten Stoff sich für seine musikalischen Zwecke zurechtgelegt und verarbeitet hat, unterscheidet sich sehr auffallend von aller sonstigen dramatischen Praxis. Anstatt dem durch einen Liebestrank um seine Sinne gebrachten Paare seine ursprüngliche Vernunft wieder zu geben und auf solche Weise eine tragische Schuld zu begründen, die weder vor einem weltlichen, noch sittlichen Gericht in Abrede gestellt werden könnte, bestärkt er die beiden „Verbrecher aus verlorener Besinnung“ noch in ihrem wahnwitzigen Rausche und reicht ihnen die Dosis in doppelter Stärke. Und trotzdem wird weder den Liebenden, noch ihren Zuschauern reiner Wein eingeschänkt!

Tristan holt als Brautführer seines Oheims Marke, des Königs von Cornwall, die irische Königstochter Isolde aus ihrer Heimath ab. Er hat zuvor ihren ehemaligen Verlobten, Morold, im Zweikampfe getödtet, ist dann, selbst verwundet, unter fremdem Namen an den irischen Königshof gegangen, um sich von der als Wunderdoktorin berühmten Königin-Mutter heilen zu lassen, hat sein Inkognito verloren, das Herz der jungen Königin gewonnen und ihr „mit tausend Eiden ewigen Dank und Treue“ geschworen. Zwar sagt Isolde, sie habe ihn „als Tantris unerkannt entlassen“, während sie eben noch erzählt, wie sie „Tristan bald erkannte“, doch auf solche kleine Widersprüche wollen wir uns nicht einlassen, da wir uns mit größeren herumzuschlagen haben. Aus dem Gesagten muß mit unanfechtbarer Sicherheit hervorgehen, daß Tristan und Isolde sich schon in Irland geliebt haben. Denn unterwegs auf der Ueberfahrt nach Cornwall hält sich der Brautwerber geflissentlich von der Braut fern, ja er kommt vielleicht gerade der unedlen und zuchtlosen Aufdringlichkeit wegen, mit welcher sie ihn bestürmt, erst unmittelbar vor der Landung zu ihr und nimmt den dargereichten Sühnetrank wider Willen an. Nun fragen wir: Warum in aller Welt läßt Tristan, der doch Isolden liebt, sich von Marke, der Isolden nicht liebt, als Brautwerber nach Irland schicken, und warum in aller Welt willigte Isolde, die doch Tristan liebt, in die aus der Luft gegriffene Heirath mit Marke ein, den sie nicht liebt? Wie wir — sehr zur Unzeit — von dem „müden“ Marke hören, hat Tristan den Alten, der ihm Land und Erbe gutwillig überlassen wollte, erst mit vieler Ueberredungskunst zu der Heirath beschwatzen müssen, indem er drohte, im anderen Falle ihm seine angenehme Gesellschaft zu entziehen! Die Sache lag von Anfang an ganz einfach, plan und glatt und bot nach Wagners Voraussetzungen nicht den mindesten Grund zu einer dramatischen Verwicklung, geschweige denn zu einem tragischen Konflikt. „Den unerforschlich furchtbar tief geheimnißvollen Grund, wer macht

der Welt ihn kund?“ fragt der gekränkte Oheim. Und der Neffe antwortete ihm: „O König, das kann ich Dir nicht sagen; und was Du fragst, das kannst Du nie erfahren.“ Sehr richtig. Leider nur bewahrt das Drama dieses rührende Geheimniß auch dem Zuschauer gegenüber, und das ist gegen alles gute Herkommen. Wir lernen hier den wunderlichsten aller dramatischen Dichter kennen, von welchem behauptet worden ist, er vereinige die gigantische Gestaltungskraft Shakespeares mit der seelenvollen Anmuth Goethes!

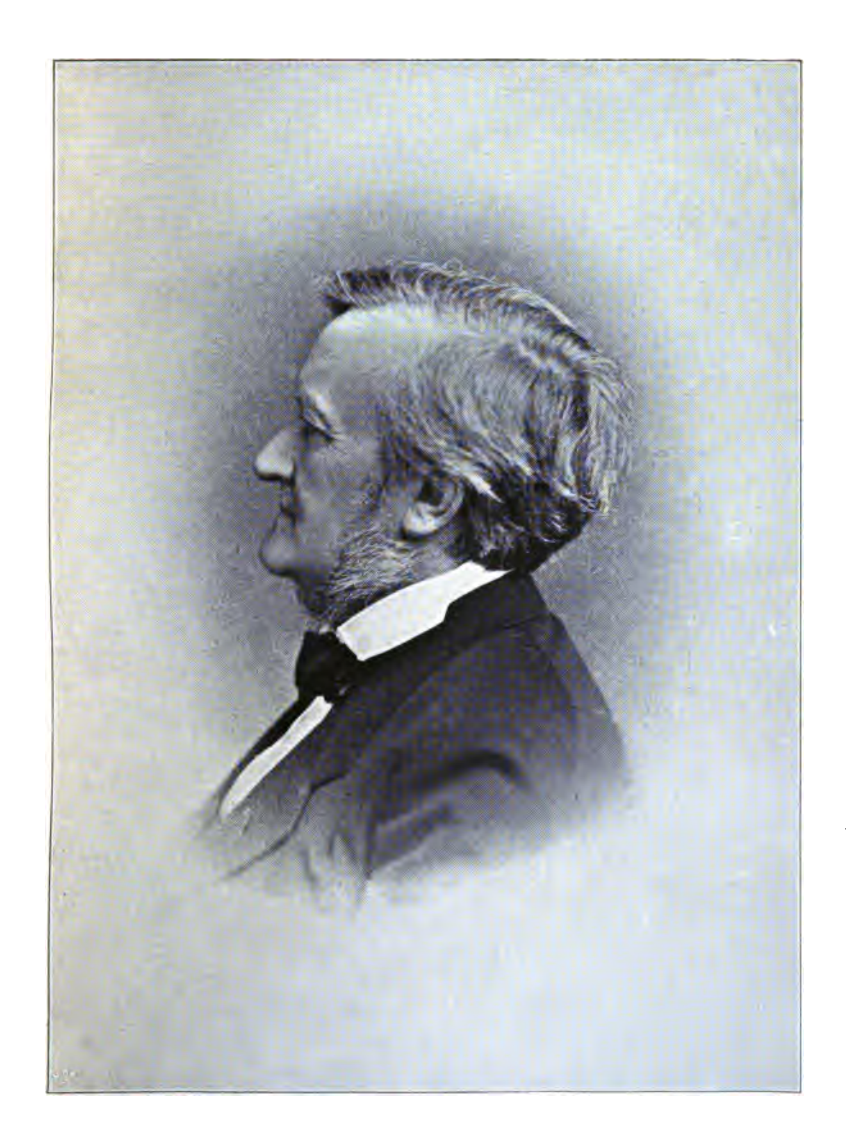
Der handgreifliche Unsinn einer mit hundert Augen schielenden Exposition wird durch die Einführung des Liebestrankes vervollständigt. Die in magischen Künsten erfahrene Königin von Irland hat der Kammerfrau Brangäne eine goldene Truhe mitgegeben, welche ein reichhaltiges Sortiment von Zaubermitteln enthält: Balsam für Weh und Wunden, Gegengift für böse Gifte, den Liebestrank und — wahrscheinlich für alle Fälle — auch einen sogenannten Todestrank. Eine solche bedenkliche Reise-Apotheke erfordert ohne Zweifel die vorsichtigste Verwaltung. Wenn nun Isolde wirklich fest entschlossen ist, sich mit dem Geliebten umzubringen, so wird sie ihr Schicksal schwerlich einer dritten Person in die Hand geben und es nicht darauf ankommen lassen, daß diese dann absichtlich oder unabsichtlich die Flaschen verwechselt. Brangäne müßte ihre Herrin nicht lieben, wenn sie ihr im entscheidenden Augenblicke nicht etwas Anderes als tödtliches Gift gäbe. Wir sind daher von dem Ernste der racheburstigen Isolde keineswegs überzeugt, halten ihr affektirtes Todesverlangen vielmehr für maskirte Lüsternheit und staunen nur, daß Brangäne ihre Herrin sofort durchschaut. Sie hätte ihr sonst gewiß ein unschuldigeres Mittelchen als den höllischen Trank der Minne eingegeben. Daß dieser Trank keineswegs nur symbolisch zu verstehen ist, sehen wir an seiner heftigen und plötzlichen Wirkung. Denn er wirkt auch auf Tristan, der bisher mit keinem Worte und keiner Miene seinen leidenschaftlichen Antheil verrathen hat und erst „blaß und düster“ zu werden anfängt, als er das Gift nehmen soll. Gerne würden wir dem Dichter jedes mögliche Zugeständniß machen und uns von ihm verleiten lassen, zu glauben, daß hier auch ohne äußerliche Einwirkung die Liebenden am Rande der Ewigkeit einander in die Arme fallen und ihren Gefühlen sich mit schrankenloser Inbrunst hingeben würden, aber er selbst verwehrt uns diese menschliche Auffassung, da er des „Trankes Geheimniß“ später als aufklärende und versöhnende Entschuldigung von Brangäne an Marke verrathen läßt, während der sterbende Tristan seinerseits allerdings wieder geneigt ist, den Trank in einer entsetzlich dunklen längeren Abhandlung für die natürliche Sinnenlust der Erbsünde zu erklären. Auch hier das bei

Wagner so beliebte doppelzüngige und quersinnige Versteckspiel mit unklaren Begriffen und trügerischen Worten! Daß der Minnetrank nur ein verzweifelter Nothbehelf des Dichter-Komponisten ist, leuchtet ein. Als souveräner Poet würde er dem Heldenpaare nicht fremden, sondern eigenen Spiritus in die Adern gegossen haben. Aber er hatte Rücksichten auf die Musik zu nehmen, welche eine logische Begründung des sich Ereignenden schlechterdings nicht erlaubte. Hier haben wir die eklatanteste Erklärung der Unzurechnungsfähigkeit, welche der Musiker über den Dichter aussprechen läßt. Wir wollen von einer solchen Verlegenheits-Medizin nichts wissen. Entweder darf der Musiker dergleichen verschmähen und er wird allein fertig, oder er gesteht dem Dichter reuig ein, daß er ihm doch zu nahe getreten sei und ihm keineswegs in allen kritischen Fällen helfen könne. Der tragische Dichter hat die himmlischen Mächte vertreten: er führt den Armen ins Leben hinein und läßt ihn schuldig werden; aber er überläßt ihn, der Ewigkeit vorgreifend, nicht der Pein, sondern söhnt ihn mit seinem Geschicke wieder aus. Das Schicksal will nur sein Opfer, und ein milder Strahl der Barmherzigkeit und Vergebung geht über sein todesstrenges Antlitz, wenn der tragisch Ueberwundene sein Leben verröchelt. Dem dramatischen Dichter wäre es nicht schwer gefallen, für die tragische Verschuldung eines Tristan zu sorgen und dann wäre auch einige „Handlung“ in das Drama gekommen.

Eine „Handlung“ hat Wagner sein Werk im Unterschiede zu Oper und Drama zu nennen für gut befunden. Er hätte es lieber eine „Passion“ nennen sollen. Es fallen zwar wirklich zwei Schwertstreiche auf der Szene: Melot, der verrätherische Freund Tristans, streckt diesen, der ihm freiwillig in sein Schwert läuft, zu Boden, und Kurwenal, der getreue Knappe des Erschlagenen, rächt seinen Herrn. Melot und Kurwenal sind auch die einzigen in Aktion tretenden Personen. Der Erste interessirt den Zuschauer nicht, da er nur zweimal erscheint und im Ganzen achtzehn Takte singt, überdies bei seinem zweitem Auftreten glücklicherweise sofort erschlagen wird. Bleibt also nur Kurwenal übrig, der doch gleich Brangäne nur eine Nebenfigur darstellt. Und die beiden Titelhelden? Sie nehmen den allerweitesten Raum ein, aber dieser ist, wie meist bei Wagner, nach der Breite, nicht nach der Tiefe gemessen; ihr Wesen hat wenig Körperliches, sondern gleicht eher einer ausgedehnten Fläche, und ihre Charaktere spiegeln sich als zitternde Scheinbilder in den trüben Fluthen der unendlichen Melodie. Wie denn das Ganze an eine Reihe von Stimmungslandschaften erinnert, zu welchen die Personen die dürftige Staffage abgeben. Tristan und Isolde dürfen nur so lange als dramatische Personen angesehen werden, als sie Herren ihrer Entschlüsse und Thaten bleiben, also nur bis zu dem Augenblicke, in welchem



Wagner.



Wagner.

sie den verhängnißvollen Trank zu sich nehmen, bis zum Schlusse des ersten Aktes. Hier hört die „Handlung“ gänzlich auf, und auch das Drama könnte aufhören, wenn der Dichter dem Liebespaare so viel Zeit ließe, die Wirkung des süßen Giftes „handelnd“ zu erproben und den König Marke, welchen man ohnedies kaum kennen lernt, schon jetzt auf das Schiff schickte, wo er seine salbungsvolle Standrede aus dem Stegreife ab„handeln“ könnte. Für die Schwäche des Dramas ist übrigens der äußere Umstand bezeichnend, daß seine Personen in den erschütterndsten Momenten sitzen oder liegen. Das aufrechte Gehen und Stehen wird ihnen augenscheinlich äußerst schwer. Die dramatischen Ungeheuerlichkeiten des zweiten und dritten Aktes, welche aus einem langen Duett und zwei Monologen der Liebenden bestehen, fallen dem Musiker zur Last, der dem Dichter wie zum Hohne mehrere Symphonien anhängt. Als Epigramm gegen den Liebesakt — wir meinen den zweiten — welcher die Wolke auf dem Bilde der Jo coram publico in Fleisch und Bein zu verwandeln strebt, richtet sich das schöne Wort Karl Immermanns, auch eines Tristan-Sängers: „Ich schlinge um verletzter Sitte Wunden den Lilienzweig mit Epheulaub verbunden; nicht lüstern deck' ich halb Dich zu, mein Lied, stumm sollst Du sein, wo Gott die Grenze schied.“

Wir brauchen nur an das in mächtigen Flammen der Leidenschaft lodernde, wildschöne Gedicht Immermanns oder an das lichtvolle, ehrliche und vom Glanze weltheiterer und minnefreudiger Sinnlichkeit strahlende Heldenlied Gottfrieds von Straßburg zu denken, um inne zu werden, was echte und was falsche Poesie ist. Alle die bunten Abenteuer, harten und sanften Schulen, durch welche Gottfried seinen jungen Helden führt, reihen sich mühelos und gefällig wie abgeschliffene Perlen an einem Seidenfaden auf, und diese kostbare Perlenschnur hängt am Halse der schönsten Frau. Was unser moralisches Gefühl verletzen will, sofern wir überhaupt pedantisch genug sind, von einem poetischen Buche, das Jeder nach Gefallen in die Hand nehmen und aus derselben wieder weglegen kann, Moral zu verlangen, dürfen wir getrost auf die Rechnung einer längst vergangenen Zeit setzen, die andere Ehr- und Tugendbegriffe hatte, als unser im Grunde um nichts besseres, aber um Vieles verlogeneres neunzehntes Jahrhundert. Wie wenig Gewicht mißt Gottfried dem Minnetrank bei! Er hat ihn aus dem alten Fabliau übernommen und giebt ihn ohne sonderliches Kopfzerbrechen weiter, als eine allgemein gangbare Münze; aber wie fein benützt er ihn dennoch, um das Paar, das auf der langen Meerfahrt tagtäglich ohne Zwang miteinander verkehrt, den sanften Regungen der Liebe zugänglich zu machen! Ihm bedeutet das Symbol nicht viel mehr als einen günstigen Augenblick,

der die Herzen überrascht, als einen Schluck Wein, der die Zungen löst. Denn die Psychologie der erwachenden Leidenschaft bleibt uns der Dichter nicht schuldig, sondern läßt sie auf dem Fuße nachfolgen. Wohin wir auch den übermüthigen Helden auf seinen Fahrten begleiten, überall stehen wir auf dem festen Boden gesunder Realität, und überall befinden wir uns in genießbarer menschlicher Gesellschaft.

Mit dem „Reinmenschlichen“, wie es Wagner vorgeschwebt, hat Gottfrieds allermenschlichster Tristan so gut wie nichts gemein. Auch die wenigen, dem alten Gedicht abgeborgten Züge haben sich jenem sonderbaren Begriffe zu Gefallen verschieben und verzerren lassen müssen, so daß eine Konfusion unverständlicher und einander gegenseitig aufhebender Motive entstanden ist, die uns nach Irland bringt, wenn wir nach Cornwall zu segeln vermeinen. Das Reinmenschliche, d. h. das von allem Historisch-Formellen, Zeitlichen, Zufälligen und Sittlichen losgetrennte Urmenschenthum, welches Wagner zum alleinigen Inhalt des Dramas in Tönen erhoben wissen will, vermag sich auf der Bühne nicht deutlich zu machen, sofern es überhaupt sich realisiren läßt. Wagner, aus welchem immer der Musiker gegen den Dichter spricht, hat es selbst vergeblich versucht, jenes rein aus der Natur des Menschen bedingte Wesen zur Erscheinung zu bringen. Er mag sich stellen, wie er will — die ihm als unmusikalisch so verhaßte Konvenienz wird er nicht los. Im „Tristan“ glaubt er die reine Leidenschaft körperlich versinnlicht zu haben, und wie weit ist er hinter seiner Aufgabe zurückgeblieben, ohne daß er deßhalb die lästigen Fesseln der Konvenienz abgestreift hätte! Seine Figuren sind nur vom äußeren Ansehen oder laut gegenseitiger Versicherung interessant oder liebenswürdig; der wonnigliche Mann, der Helde ohne Gleiche, das wundervolle Weib, die hehre, süße, einzige Holde — jede schleppt das Bewußtsein ihrer ungeheuren Würde wie einen bauschigen Theatermantel mit sich herum, der Kothurn ist zur Stelze hinaufgeschraubt, und sie gehen, als ob jeder Schritt eine Welt bedeute. Eigenschaften des Geistes und Herzens aber, die auf irgend einen hervorragenden menschlichen Charakterzug Anspruch machen dürften, gehen ihnen beinahe gänzlich ab. Mit der verfehlten oder überhaupt fehlenden Technik des Dramas und mit dem Mangel jeder faßlichen Charakteristik rächt sich die Vernachlässigung des gesunden Menschenverstandes, der sich aus keiner Kunst hinwegphilosophiren und -musiziren läßt. Den übermäßigen Raum, welchen der Dichter-Komponist in den „Nibelungen“ zur Einführung seiner zu tönenden Typen erstarrten Menschen gebraucht, durfte oder wollte er im „Tristan“ nicht verschwenden, und doch wäre dies erforderlich gewesen, wenn er den Stoff auch nur nach seinem Sinne hätte beherrschen wollen. Tristan ist ohne

seine Vorgeschichte so unmöglich wie Siegfried; eine zweite Trilogie drängt in ihm zur Entfaltung, die in ganz analoger Weise abgewickelt werden müßte, wie die das Unzulängliche zum Ereigniß machende Nibelungen-Trilogie.

Daß das unförmige, von Absurditäten strotzende Textgedicht des „Tristan“, in welchem die deutsche Sprache vorn mit Stäben klappert und hinten mit Vokalreimen klingelt, auch seine verborgenen Schönheiten besitzt, mag wohl sein; wir sind nicht so glücklich gewesen, sie zu finden. Von der bloßen Lektüre bekommt man blaue Flecken. Auch wollen diese Verse nicht gelesen, sondern gesungen werden, wodurch sie wesentlich gewinnen, da man immer erst das zehnte Wort versteht.

* * *

Die Musik.

Es giebt Krankheiten, welche von dem erlöschenden Leben sich den Schein der Gesundheit abborgen, und sie gelten für die gefährlichsten. Das glänzende Auge mit vergrößerter Pupille, die brennende Röthe der erhitzten Wangen, die beschleunigten Pulse der von kochendem Blut überfüllten Adern und jene nervöse Unruhe, welche den Patienten zu den höchsten Entwürfen und kühnsten Thaten anspornen will — das sind Symptome, die zwar den Unkundigen mit trügerischen Hoffnungen hinhalten, den Arzt aber nicht zu täuschen vermögen. Wir sehen die Natur des Menschen ins Uebernatürliche gesteigert, als wollte sie alle ihre Fähigkeiten auf einmal zu einer nie dagewesenen letzten Aeußerung der Kraft zusammendrängen, um der drohenden Vernichtung zu widerstehen — ein pathologisches Drama von erschütterndster Wirkung, das zumeist als Trauerspiel mit dem Tode seines Helden endet. An das traurig-schöne Bild eines solchen tödtlich Erkrankten werden wir gemahnt, wenn wir die Musik zu „Tristan und Isolde“ hören. Auch hier der fieberhafte Glanz, der stürmisch pochende Herzschlag, die von einem zum andern Extrem überspringende Hast, das hektische Roth und der heiße Athem! Wenn man diese in allen Venen zitternde Partitur aufschlägt und in ihren zur wahnwitzigen Exaltation aufgestachelten Organismus sich vertieft, fürchtet man selbst, von lebensgefährlichem Schwindel erfaßt zu werden, und staunt, daß Derjenige, der das Werk ersonnen und ausgeführt, nicht den Dämonen seines Innern zum Opfer gefallen ist. Voll Grauen denken wir daran, daß der Weg, den Tristan aus dem dunklen Naturmythus des Volkes heraus zu den lichten Höhen der Kunst genommen hat, mit schwarzen Kreuzen bezeichnet ist, und fürchten, das alte Fatum könne mit einem neuen Trauerfalle bestätigt werden. „Denn über dieses Lied gebeut ein seltsam düstrer Stern noch heut; der Held, den

in der Todesnoth sein Vater zeugte, den im Tod gebar der bange Mutterschooß, verbreitet um sich ein Todeslos; mit tödtlich-süßem Weh entfacht er auch des Sängers Herz und macht das Dichten selbst zum Trauerspiel: die kleinen brachten es ans Ziel, die großen Sänger starben dran", sagt der bescheidene Hermann Kurz in seiner Fortsetzung des Gottfriedschen Gedichtes. Nun, Wagner ist am „Tristan" nicht gestorben, Dank seiner ungewöhnlich zähen Natur, welcher ein ironisches Schicksal neben der ausschweifenden und verzehrenden Einbildungskraft des entarteten Genies eine starke Portion von niederschlagender Klügelei und nüchterner Pedanterie mitgegeben hat. Diese merkwürdige Mischung heterogener Eigenschaften, welche sich auf verwandtem Gebiete mit der spitzfindig kalkulirenden Tollheit des Romantikers Hoffmann berührt, verleiht seiner „Tristan"-Musik den trügerischen Schein überschäumender Lebenskraft und bewahrte ihren Sänger zugleich vor der drohenden Katastrophe. Aber eine Musik, die das akute Leiden in ein chronisches Uebel verwandelt, wird darum noch keine gesunde.

Krankhaftigkeit ist der allgemeine Charakter des musikalischen „Tristan". Giebt es etwas Ungesunderes in der Musik, als die harmonisch gequälte Eröffnungsphrase der Einleitung, welche aus zwei übereinandergelegten chromatischen Perioden besteht und sich vor lauter Weh zu keiner bestimmten Tonart erklären kann? Ein Alternativ zwischen Violoncell und Holzbläsern, die sich gegenseitig ihres Uebelbefindens versichern! Und auf diesem Widerspiel melodischer Erfindung beruht in der Hauptsache die ganze Entwicklung des tönenden Dramas: Tristan seufzt und Isolde schmachtet. Aus dem schmachtenden Seufzen und seufzenden Schmachten Beider ergiebt sich mit Leichtigkeit das Motiv, welches sie aneinander fesselt: der Liebestrank, in übertragener Bedeutung die Erbsünde, Schopenhauers „Bejahung des Willens zum Leben". Kein Adam würde in den sauren Apfel beißen, der ihm hier angeboten wird. Steigen wir die chromatische Tonleiter energisch ein paar Stufen höher hinauf, so haben wir Tristan, den schönen Mann, in voller Figur vor uns; gehen wir wieder abwärts, so sehen wir den siechen Tantris in Isoldes treuer Pflege und werden durch einen wehmüthigen Leidensblick aus seinen umflorten Augen für unsere Kletterkunst hinreichend belohnt. In diesem dem Violoncell zuertheilten „Blickmotiv" regt sich endlich der wirkliche Musiker; er zieht den ersten goldenen Faden in sein geistreiches Tongewebe und spinnt ihn behaglich fort, um ihn erst mit dem letzten Augenaufschlagen Tristans wieder abzureißen. An goldenen Fäden fehlt es überhaupt nicht; aber sie sind oft anstatt mit feiner Seide nur mit grobem Zwirn versponnen und entschwinden dem, der sie festhalten will, unter den Händen.

Am glücklichsten ist Wagner in der Erfindung von Leitmotiven, welche sich malend und umschreibend an einen äußern Vorgang anschließen; er belauscht das Geräusch des die Fluth durchschneidenden Schiffskieles, den Schlag der Ruder, das Rieseln der Quelle, das Geflüster der Blätter, das Wehen des Windes, das Prasseln der Flamme u. s. w., aber er begnügt sich nicht damit, diese Beobachtungen als Tonmaler zu verwerthen, sondern er benützt sie zu Analogien für ferner liegende Dinge und endlich auch in übertragener Bedeutung für seelische Zustände des Menschen. Die Mehrzahl seiner epigrammatisch zugespitzten musikalischen Phrasen läßt sich auf Aeußerlichkeiten der gemeinen Realität zurückführen; von jener Harmonie der Sphären oder jenem inneren Gesange der Welt, den kein irdisches Ohr, sondern nur der Geist des Musikers vernimmt, ist bei ihm wenig zu spüren. Nur der vollständige Mangel an Verständniß für das Wesen der Musik oder auch der Besitz eines sehr kindlichen Gemüthes sichern derartigen Kunstmitteln ihre Wirkung, wobei nicht geleugnet werden kann, daß sie äußerst geschickt in Anwendung gebracht werden. Soll jedoch Wagner einmal Farbe bekennen, sieht er sich in eine Situation versetzt, die ihn nöthigt, sich in denselben organisch gegliederten Formen auszusprechen, welche unsere klassischen Meister als wohlbegründetes Maß und Gesetz für ihre Empfindungen und Gedanken geschaffen und anerkannt haben, so verschanzt er sich entweder hinter die höheren dichterischen Absichten seiner Theorie oder er wagt sich mit einer Banalität hervor, die bei jedem Anderen lächerlich wäre, bei ihm aber durch den Kontrast zu einer Art von Ansehen gebracht wird. Dem Schiffsjungen, der sich untersteht, das poetisch wie musikalisch gleich abgeschmackte Lied von dem an blähenden Seufzern leidenden irischen Kinde öffentlich zu singen, müßte ein solcher Schabernack mit dem Tau-Ende ausgetrieben werden. Man schämt sich in die Seele des deutschen Volkes hinein, wenn man dieses zur Seekrankheit reizende Matrosenlied hört. Aehnliches gilt von dem auf dem englischen Horn Trübsal blasenden Ochsen-, Schaf- oder Sauhirten und seiner traurigen Weise, die neben dem G ein verruchtes Ges in der Schalmei stecken hat und sich von keinem der beiden Töne trennen mag. Der bloße Gedanke, daß dieses vierzig Takte lang andauernde monotone Getute auf Schloß Kareol nicht die böswillige Erfindung eines Einzelnen, sondern ein sich von Hirt zu Hirt fortpflanzendes Erbstücklein ist, wie dies Tristan gelassen andeutet, könnte ein schwaches Gemüth zu stillem Wahnsinn bringen.

Wagners Vorliebe für sentimentale Theerjacken und zartbesaitete Viehtreiber haben wir schon im „Fliegenden Holländer“ und „Tannhäuser“ bemerkt. Wir wissen auch, warum er sie so gern hat. Solch

ein ohne Begleitung blasendes oder singendes Naturkind giebt dem überreizten Gaumen nach dem gepfefferten Diner ein Stück trockenes Schwarzbrod, und der arme Gaumen glaubt alsdann himmlisches Mannah zu speisen. Dergleichen Wunder freilich wird ein Schubert oder Mozart nimmermehr thun — ach, die Unsterblichen haben uns mit der verschwenderischen Fülle ihres Himmelsbrodes so verwöhnt, daß wir ihre Götterspeise manchmal irrig genug für Pumpernickel halten! Und doch werden wir ihrer niemals satt, sondern jeder Genuß, den sie uns gewährt, lockt uns zu neuen Genüssen. Je näher wir jene Geister kennen lernen, desto interessanter erscheinen sie uns, desto inniger fühlen wir uns zu ihnen hingezogen, desto unfaßbarer stehen sie vor uns da; sie haben ihr letztes Wort noch immer nicht gesprochen, ihr letztes Räthsel noch nicht gelöst, und sie werden es nie thun, weil ihre Werke Offenbarungen einer höheren Kraft sind, die wir so wenig durchschauen, wie sie der Geist durchschaut, in dem die Kraft sich offenbart. Auch Wagner giebt uns Räthsel auf und hüllt sich in Geheimnisse ein. Aber das Räthsel ist zu lösen, das Geheimniß ist zu erforschen, weil nur der Witz des Menschen hinter ihm steht. Wenn wir das stimmen- und beziehungsreiche Wunderwerk seiner Musik näher betrachten und prüfen, wird es uns bis auf den letzten Stift klar; es läßt sich zerlegen wie das Rädergetriebe einer komplizirten Maschine und geht wie ein Rechnenexempel ohne Rest auf. Wir klopfen an die Harnische seiner Helden — sie sind wirklich hohl, und das Leitmotiv, das als Mäuschen aus ihnen hervorspringt, hat mit der glänzenden Rüstung nichts zu schaffen. Wir kennen den blondbärtigen Tristan, wenn wir Siegmund, Siegfried, Lohengrin und Parsifal kennen; sie sind alle blond und hören auf ihr Leitmotiv; und wir kennen auch die anderen Figuren nebst ihren Sippen und Magen, die zwar die Garderobe, aber nie die Gesinnung wechseln, weil sie keine haben, und alle in derselben verzweifelten Manier deklamiren und singen. Nur daß sie hier noch schwereren Prüfungen unterworfen werden, als in den anderen Werken. — Es berührt den Menschen- und Musikfreund wehmüthigkomisch, wenn er, des wohlklingenden Zaubers eingedenk, welchen das edelste und kostbarste aller Instrumente allein und im Zusammenklange mit Seinesgleichen ausübt, die Wahrnehmung macht, daß der Komponist die Stimme mit einer an Feindseligkeit grenzenden Verachtung behandelt, mag das gemaßregelte Organ noch so flehend um Schonung und Rücksicht bitten. Einzelne Stellen in dem großen Duett des zweiten Aktes sollten geradezu von der Gesundheitspolizei verboten werden. Und wenn noch etwas Besonderes mit dem Unfug erreicht würde! Anstatt zusammen, gehen die Stimmen in kanonischen Nachahmungen auseinander, wie Zwei, die in

gleichem Tempo und Abstand hintereinander herjagen; treffen sie sich einmal, so wird ihnen mit dem Intervall der scharf dissonirenden Sekunde das Leben sauer gemacht, und zuletzt rollen sie wie zwei im Spitzbogen kreuzende Raketen in die Höhe. Wagner, der das Ensemble als undramatisch verpönt, büßt seinen Aberglauben zu wiederholten Malen. Wenn Brangäne den Vorhang des Schiffszeltes aufzieht, erscheint die Mannschaft in voller Thätigkeit auf dem Deck, doch Keiner spricht ein Wort; man würde sie für einen Transport von Taubstummen halten, fingen sie nicht später zweimal hinter der Gardine an He, Ho! zu schreien, um sofort wieder in ihr beängstigendes Schweigen zurückzusinken. Das Volk und seine Ansprüche werden vornehm ignorirt: es hat das Maul zu halten und nur gelegentlich Hurrah zu brüllen! Nicht besser ergeht es dem Gefolge des Königs Marke. Bei der Ueberraschungsszene am Schlusse des zweiten Aktes stehen diese ausgestopften Ritter so verlegen da, als wenn sie die Schuldigen wären und über eine Ausrede nachdächten. Daß nur Keiner den Anderen versehentlich mit dem Jagdspieß kitzelt! Allerdings nimmt dafür Marke das große Wort zu einer weitschweifigen, weinerlichen Auseinandersetzung, welche die Illusion der vorigen Szene vernichtet. Hier thut das Gedicht einen Fußfall um ein Opernfinale, aber es wird bei Seite gestoßen. Was muß die arme Brangäne nicht Alles anfangen, um ihre Anwesenheit bei der Szene mit dem Liebestranke zu entschuldigen! Sie hätte als Anstifterin des Unheils wohl auch ein Wort dreinzureden, aber nicht einmal um die Folgen ihrer leichtfertigen Handlung darf sie in zöfischer Neugierde sich bekümmern. So starrt sie denn unverwandt aufs Meer hinaus und denkt vielleicht — an das schöne Terzett aus der „Zauberflöte“. Am Schlusse des Werkes giebt es dann wieder ein lautloses Handgemenge, und nur Freund Marke, der geborene Leichenprediger, waltet seines wortreichen Amtes.

Eine Unzweckmäßigkeit hat die andere zur Folge. Bei dem durch nichts zu rechtfertigenden Nebeneinanderstil dieses lähmenden Isolirsystems, das seine fixen Ideen aus dem Orchester herausholt, braucht der Musiker erklecklich viel Zeit, um dem Dichter nachzukommen. Nun ist aber gerade der Dramatiker kein Mann, dem die Zeit Renten abwirft; er lebt von der Hand in den Mund, vom Augenblick für den Augenblick, der Athemzug einer Sekunde entscheidet über sein Loos, und er hat es wie jeder Mann, der ein aufregendes Geschäft betreibt, immer höchst eilig. Er verweilt kaum bei der Exposition des Stückes ein wenig und möchte gern über Stock und Stein zur Peripetie hin, die ihn so sehnlich erwartet. Dann kann er sich eher ein Feierstündchen gönnen. Aber der Musiker hält ihn zurück, versichert ihn seiner herz-

lichsten Freundschaft und wirft ihm dabei einmal ums anderemal den Prügel zwischen die Beine, bis er erschöpft am Boden liegt und nicht mehr weiter kann. Unterdessen pinselt das Orchester ruhig seine Stimmungsbilder aus und unterstreicht jedes Wort des unglücklichen Dichters mit einem anderen Farbenstifte, bis dieser zuletzt wirklich sein eigenes Wort nicht mehr erkennt und versteht. Im vorliegenden Falle ist dies zwar praktisch ein wahres Glück, der Absicht des Wort- und Tondichters aber entspricht es sicherlich nicht. Wagner kann sich als solcher den Zuhörern nur im allerlangsamsten Tempo und bei ruhigem Orchester deutlich mittheilen.

Abstrahiren wir von den Forderungen der Kritik, die uns Wagner selbst ins Gewissen gelegt hat, und geben uns, ohne viel nach Ursache und Zweck zu fragen, den rein sinnlichen Einwirkungen des Werkes hin, so werden wir in einen fortwährend wechselnden Zustand gerathen, der zwischen Langweile und Entzücken hin und herschwankt und mit totaler körperlicher und geistiger Abspannung endet. Wo der Dichter zu Worte kommt, wird uns weh, wo der Musiker sich ausbreitet, wohl zu Muthe. Doch dürfen wir auch bei dem musikalischen Genusse nicht vergessen, daß im Grunde nur eine bis zur denkbar höchsten Virtuosität ausgebildete Einseitigkeit der Kunst, und zwar die auf dekorativen und schildernden Mitteln beruhende, uns gefangen nimmt. Im Orchester liegt der Zauber, den Wagner ausübt, verborgen; und eine so große Fülle von feinen und gewählten Instrumental-Effekten, wie sie die Partitur des „Tristan“ aufweist, hat der Komponist später auf einem Flecke kaum wieder konzentrirt. Nirgends verletzt uns hier eine Unschönheit, Rohheit oder auch nur ein Fehlgriff. Selbstverständlich fassen wir dabei einzig die Art der Instrumentirung, nicht das Instrumentirte selbst ins Auge, da wir für die schrankenlose, jedes Gefühl tonaler Verwandtschaft vernichtende Chromatik nicht eintreten möchten. Wer es nicht als Barbarei empfindet, wenn er den A-dur-Dreiklang ohne Vermittelung hart neben dem As-dur-Akkord anschlagen hört (Todesmotiv), erfreut sich eines Ohrenpaares, um das wir den Besitzer nicht beneiden. Von berauschender Schönheit ist die Instrumental-Einleitung zum zweiten Aufzuge. Beklommene Frühsommernacht, eigentlich nur schlafender Tag, aus dessen halb geschlossenen Augenlidern das dämmernde Licht verrätherisch aufleuchtet, umfängt uns mit schwülen Blumendüften. Der müde, von warmer Feuchtigkeit schwere West fächelt die Zweige der verstohlen mit einander flüsternden Bäume, taumelnde Dämmerungsfalter schwanken von Blüthe zu Blüthe, der Springbrunnen plätschert, eine verspätete Nachtigall schlägt im Gebüsch und am Himmel zuckt es von fern heraufziehenden Wettern. Ein Zögern, Sehnen, Lauschen und Erwarten geht

durch die Natur, und die Hornfanfaren der sich im Walde verlierenden Königsjagd, welche in unbestimmt schwebenden Akkorden auf gehaltenen Orgelpunkten einhertönen, erhöhen die schaurig süße Ungewißheit der ahnungsvollen Stimmung. Wenn dann die Liebenden zu innigster Umarmung auf den blumigen Rasen niedersinken und zu der synkopirten Begleitung, die der Chor von Rohr- und gedämpften Saiten-Instrumenten anstimmt, den Ruhm der ihnen befreundeten Nacht singen, schlägt das Herz des Zuhörers bis zum Halse hinauf. Im Pianissimo flöten wie sanfte Orgelklänge, während die Seufzer des ruhenden Paares im Kusse ersterben, die feierlichen Harmonien der Holzbläser dahin, und, von Arpeggien getragen, zittert die Stimme der im Erker Wache haltenden Brangäne durch die Wipfel — man glaubt die Blumen athmen zu hören. Sehr schön ist der Ges-dur-Satz des Streicherchors, welcher dieser unvergleichlichen musikalischen Illustration eines Wolframschen „Tagliedes" folgt, und tief ergreifend der nach Nirwana sich hinübersehnende As-moll-Gesang: „Dem Land, das Tristan meint" — ein Vorbote der Todesverkündigung in der „Walküre". Hier wie in der großen Sterbeszene Tristans schleicht sich in die raffinirten Künste der Kouliſſe mitunter auch ein verlorener Herzenston; ja, die Vision des sterbenden Helden, über dessen verklärten Gesang die Stimme einer Soloviolone wie mit leisen Fittigen des Todesengels hinstreicht, und seine letzte erschütternde Vereinigung mit Isolde entlockt selbst dem prinzipiellen Gegner der Wagnerschen Kunst eine Thräne der Rührung.

Randglossen zu Wagners „Rheingold".*)

(1889).

Ist eine korrekte Aufführung des „Rheingold" von Richard Wagner möglich, oder muß sie nicht vielmehr ins Reich der Illusionen verwiesen werden? Diese Frage tauchte neuerdings wieder empor, als es sich darum handelte, das bei Seite geschobene Werk in den Cyklus Wagnerscher Opern und Dramen aufzunehmen, welcher gegenwärtig das Repertoire der Wiener Hofoper beherrscht. Mehr als bei jedem anderen Werke des Dichterkomponisten wird bei „Rheingold" um Aeußerlichkeiten gestritten, und der Streit hat seine Berechtigung; denn die Aeußerlichkeiten gehören zur Sache, wenn sie nicht gar die Hauptsache selber sind. Wagner glaubte die hilfreichen Dienste des Maschinisten,

*) Eine ausführliche Beurtheilung der Nibelungen-Trilogie und des „Parsifal" findet der Leser in den beiden Broschüren, welche der Verfasser 1876 und 1882 veröffentlicht hat.

Theatermalers und Dekorateurs zur selbständigen Kunst erheben zu können; die Szene galt ihm für einen integrirenden Theil seines Gesammt-Kunstwerkes, und ihre Techniker sollten dem Dichter, Musiker und Darsteller gleichgeordnet sein. Demzufolge verlangt er von ihnen mindestens eben so viel, wie von seinen Sängern, im „Rheingold“ vielleicht noch etwas mehr. Und in der That hat Alles, was mit der Bühnentechnik zusammenhängt, seit dem Auftreten Wagners einen ungeahnten Aufschwung genommen — ob zum Segen der dramatischen Kunst, bleibe dahingestellt. Die exorbitanten Ansprüche Wagners haben sich einer Welt des Widerspruchs gegenüber behauptet, und vor den mit gläubigem Entzücken angestaunten Wundern des Bayreuther Festspielhauses verhallten oder verstummten Kritik und Tadel. Die Bayreuther Aufführungen wurden zum Kanon der neuen Allkunst gemacht, sie gaben den willkommenen Maßstab her für die Beurtheilung dessen, was außerhalb der Wagner-Stadt geleistet wurde, und ein „annähernd“ oder „ganz wie in Bayreuth“ war das schmeichelhafteste Lob, das die Anhänger Wagners für die von ihm verachteten und verfehmten profanen Opernhäuser übrig hatten. Daß gleichwohl auch in Bayreuth der Mechanismus der „Nibelungen“ nicht immer zur Zufriedenheit des Meisters und der Gesellen funktioniren wollte, dürfte den Besuchern der ersten Bühnenfestspiele bekannt sein, und ich erinnere mich noch mit heiterer Ruhe der äußerst lebhaften, nur zu bald in Schmähungen und Thätlichkeiten ausartenden Bierhaus-Debatten, welche damals bei Angermann stattfanden. Als bei der ersten Aufführung der Tetralogie im „Rheingold“ die Gewässer des Rheins sanken, um der Götterburg Walhalla Platz zu machen, schwebte ein Wolkenvorhang zu früh in die Höhe, und anstatt der von der Morgensonne angeglühten Zinnen des Wotansschlosses erschien der gähnende Schlund der Hinterbühne mit seinen Geräthschaften und Theaterarbeitern. Man kann sich das Wuthschnauben der entrüsteten „Patrone“ Wagners und den Grimm des Meisters vorstellen. Die bescheidene Bemerkung eines Tischgastes im Angermannschen Bierhause, daß es doch bedenklich sei, wenn der Dramatiker allzu sehr von derlei Zufälligkeiten abhänge, wurde von seinem Gegenüber mit lauten Pfuirufen und der Erklärung erwidert, er halte es für eine Schmach, mit einem Menschen, der so etwas sagen könne, an einem Tische zu sitzen. Auch die stilgerechte Repräsentation der Riesen und Zwerge, der schwimmenden Wasserfrauen, der Walkürenrosse, der verschiedenen Nebel, Dünste, Wolken, der Sonnen-Auf- und -Untergänge, des Waldvögleins und der Wotansraben, gab zu den gründlichsten Kontroversen Veranlassung, und Leben und Tod schien an den von England her verschriebenen, aus Kautschuk verfertigten

Drachen geknüpft zu sein. Für alle Fehlgriffe und Ungeheuerlichkeiten des Werkes wurden nicht der Autor und seine Theorie, sondern die Künstler und Techniker zur Verantwortung gezogen, und Niemand dachte daran, die Darstellbarkeit jener szenischen Kunststücke näher zu untersuchen. Daß der „Ring der Nibelungen“ bühnenfähig sei, war über jeden Zweifel erhaben; denn Wagner hatte ihn geschaffen, und Wagner verstand sich auf das Theater wie kein Anderer.

Heute, da uns die allerwärts nachgeahmten Herrlichkeiten der Bayreuther Bühne nichts Neues mehr sind, lassen wir uns weniger denn je zuvor von diesen After- und Scheinkünsten blenden und fangen. Gerade das „Rheingold“ dünkt uns besonders geeignet, die unversöhnlichen Widersprüche erkennen zu machen, welche zwischen den Intentionen Wagners und deren möglicher Ausführung bestehen. Durch den inzwischen der Oeffentlichkeit übergebenen Briefwechsel Wagners und Liszts ist eine Vermuthung, die wir seiner Zeit in unserer kritischen Studie des Bühnenfestspiels ausgesprochen haben, zur Gewißheit umgewandelt worden. Nicht allein das „Rheingold“, sondern auch die beiden folgenden Theile der Trilogie wollten wir nur für ein langes Vorspiel zu „Siegfrieds Tod“ — so hieß anfangs die „Götterdämmerung“ — angesehen wissen. Wagner mußte, sobald er die menschliche Auffassung und Ausführung des Stoffes im Sinne des Nibelungenliedes fallen ließ und den älteren Mythus zur Theilnahme heranzog, die Erfahrung machen, daß Siegfrieds Tod aus der einfach dramatischen, unmittelbaren Umgebung des Helden nicht abgeleitet werden konnte, und daß außerdem die nothwendige Vorgeschichte des Dramas zu komplizirt war, um in dem Rahmen eines einzigen Stückes untergebracht zu werden. „Siegfrieds Tod“ in der Fassung, welche sich im zweiten Bande der Wagnerschen Schriften vorfindet, enthält den Schlüssel zu den Geheimnissen der Konzeption vom „Ringe des Nibelungen“. Von der Götterdämmerung ist da gar keine Rede; sondern Brünnhilde wird durch ihren Sühnetod, nachdem sie den Ring an die Fluthen des Rheins zurückgegeben, wieder zur unsterblichen Walküre und geleitet als solche auf leuchtendem Rosse ihren Siegfried nach Walhall zu der Götter ewigen Freuden. Das wäre, wenn auch eine echt opernmäßige Apotheose à la „Holländer“, so doch immerhin ein Schluß gewesen; während wir jetzt trotz aller Symbolik, Metaphysik und Ethik vom Ende des „Ringes“ wieder auf den Anfang verwiesen werden — dafür ist er ja auch ein Ring! — und nicht wissen, ob die Weltverneinung Wotans ihr mystisches Wunder im Sinne Schopenhauers gethan hat oder nicht. Am 20. November 1851 schreibt Wagner einen langen Brief an Liszt, in welchem er seine Nibelungen-Noth, das heißt die Noth, welche er mit den Nibelungen hatte, eingehend

erörtert. „Erfahre hiermit," beginnt er feierlich, „der strengsten Wahrheit gemäß die Geschichte des künstlerischen Vorhabens, in welchem ich jetzt seit längerer Zeit begriffen bin, und die Wendung, die dieses nothwendig nehmen mußte." Warum betont er, zumal seinem intimsten Freunde gegenüber, daß er streng bei der Wahrheit bleiben wolle? Nur damit Liszt um Himmelswillen nicht etwa auf den so naheliegenden und so gerechtfertigten Verdacht verfalle, daß die frisch entstandene, in dem Buche „Oper und Drama" entwickelte Theorie Wagners grundlegend für den veränderten Plan der „Nibelungen" gewesen sei. An mehreren Stellen seines Schreibens kommt er immer wieder, uneingedenk des qui s'excuse, s'accuse, darauf zurück, daß nicht etwa bloß Reflexion, sondern namentlich Begeisterung" ihn antreibe, und gleichsam unbewacht entschlüpft ihm die bemerkenswerthe Aeußerung: „Gerade ich darf und kann jetzt am allerwenigsten gegen die von mir erkannte Wahrheit sündigen." Er gesteht, daß „Siegfrieds Tod" unmöglich gewesen sei, daß er durch ein anderes Drama habe auf ihn vorbereiten müssen. Aber auch der „Junge Siegfried" sollte sich als unzulänglich erweisen. Die Erweckung der Brünnhilde, welche ohnehin den Schwerpunkt des Siegfried-Dramas auf die ungeeignetste Stelle, auf den Schluß, verlegt, setzte den Feuerzauber, das Schmieden Nothungs die Zerschmetterung des Schwertes, der junge Siegfried den Vater Siegmund voraus, und die „Walküre" mußte für die dramatischen Unterlassungssünden des „Siegfried" einstehen. Wagner ging den vorgezeichneten Weg rückwärts vom Ende zum Anfang, und als er beim „Ei der Latona" angekommen war, hatte er das Ende längst aus den Augen verloren. Daraus erklärt sich zum großen Theil die unzureichende Bühnenform der Tetralogie im Ganzen und Einzelnen. Nach künstlerischen Gesetzen müßte die „Walküre" mit dem Tode Siegmunds aufhören. Ihr letzter Akt ist ein Drama für sich, das vielleicht unter anderen Voraussetzungen als zweiter Akt des „Siegfried" am Platze wäre. In beiden Vorbereitungsdramen wird das Interesse des Zuschauers zersplittert, und der Ring kann es nicht zusammenhalten. Ueberall stellt das Epos dem Drama ein Bein, und das ganze Werk zerfällt in Episoden, die mit Mühe und Noth aneinander gereiht werden. Bei der „Walküre" konnte sich Wagner ebensowenig beruhigen, wie er sich bei „Siegfried" beruhigt hatte, und zur Aufklärung des Zuschauers sollte dann endlich das „Rheingold" das Nöthige beitragen. Aber wie er der „Götterdämmerung" zwei Vorspiele voranschickte, die Nornenszene und Siegfrieds Abschied von Brünnhilde, welcher auch nur der verschämte und verlorene letzte Akt eines Brünnhilden-Dramas ist, so hätte er, um sich völlig zu verdeutlichen, dem „Rheingold" ebenfalls ein Verständigungsstück als

Vorspiel des Vorspiels voranschicken müssen, so daß der planmäßigen Konfusion kein Aufhörens wäre. Die Lücken seines Weltenbaues hat Wagner mit allerlei philosophischen und allegorischen Fetzen ausgestopft, und über seine groben und feinen Widersprüche breitet die Musik liebevoll ihren Schleier, falls die blendenden Schaustücke seiner Szene nicht hineinreichen, um dem Publikum das Denken und Nachdenken abzugewöhnen.

Um das „Rheingold" zu begreifen, bedürften wir einer erklärenden Mythologie, welche Wagner uns schuldig bleiben mußte, weil sie ihm selbst nicht klar war. Vier Kategorien von Wesen werden uns vorgeführt: Götter, Nibelungen, Riesen und Rheintöchter, zu welchen schließlich noch Erda als fünfte hinzutritt. Die Existenz-Bedingungen derselben bleiben uns verborgen. Nur die Rheintöchter halten als Wasserfrauen treu zu ihrem Elemente. Wotan und die übrigen Götter scheinen auf dem Erdboden gelebt zu haben, bis die Riesen ihnen die Götterburg bauten. Wo steht Walhall? Auf Bergesgipfel am Ufer des Rheins, der in einer tiefen Schlucht vorüberbraust. Wir haben, den herrschenden mythologischen Begriffen gemäß, Walhalla immer für einen Wolkenpalast gehalten, für das himmlische Asgard, den Luftgarten der Lichtalben. Im „Siegfried" schließt Wotan sich unserer Meinung an. Zu Mime sagt er als Wanderer: „Auf wolkigen Höh'n wohnen die Götter; Walhall heißt ihr Saal", und der Nordlichtschein der „Götterdämmerung" läßt die brennende Walhalla in der Luft erscheinen. Im „Rheingold" aber ist dieselbe Walhalla ein mächtig gethürmtes Felsenschloß, welches die Götter, obwohl ein Donner mit dem Hammer Thors unter ihnen weilt, nicht selber bauen konnten, weßhalb sie mit den Riesen einen Bauvertrag schlossen. Sehr seltsam. Wotan gilt für den Schützer und Walter der heiligen Verträge, die in Runen auf dem Schaft seines Speeres eingegraben stehen. Er hat den Speer aus einem Ast der Weltesche Ysdrasil geschnitten, wo die Nornen das Schicksalsseil spinnen, und zugleich Fricka, die Hüterin der Ehe, zum Weibe gewonnen unter Verlust eines seiner beiden Augen. Die Deutung dieses Räthsels unterläßt Wagner, obwohl er es gelegentlich mit Erfolg benützt. Wenn Wotan die üblen Konsequenzen des Vertrages mit den Riesen kannte, warum versprach er ihnen dann die Göttin der Jugend, Freia, zum Lohne? Er wußte ja weder etwas von dem Rheingolde, noch von der Bereitwilligkeit der Riesen, auf den Tausch einzugehen. Das Motiv fehlt, welches ihn zu dem Vertrage zwang. Das Leben der Götter wird von den Verjüngungsäpfeln Freias gefristet. Aber sie erhalten schon „ein zunehmend bleiches und ältliches Aussehen", sobald Freia von den Riesen weggetragen wird, und gewinnen sofort die „erste Frische" wieder, wenn die Göttin zurück-

gebracht wird. Die Reiche, in welchen die mit einander in Konflikt gerathenden Gewalten hausen, sind nicht streng geschieden. Loge, der Gott des Feuers, ist überall zu Hause, auch im Wasser, und sein Verhältniß zu den übrigen Göttern entbehrt jeder anschaulichen Basis. Alberich, der Herr der Unterwelt, scheint eine Amphibie zu sein, da er im Erdinnern und auf der Oberfläche der Welt sich ebenso munter bewegt, wie im Wasser, wenn er auch in letzterem ein Weniges prustet und niest. Wie er zur Oberwelt hinauf, so steigen die Götter zu ihm hinab, ohne daß sie sich gegenseitig kennen, und ohne daß es ihnen schadet. Außer den uns vorgestellten muß es auch noch andere Mächte geben, welche in Feuer, Wasser, Luft und Erde herrschen; wir entnehmen dies dem Gesange der Rheintöchter. Floßhilde sagt: „Vater warnte vor solchem Feind" mit Beziehung auf Alberich, der das Gold rauben will. Wer ist der Erzeuger der weisen Wasserfrauen, etwa der Vater Rhein? Und wer sind die Mächte, welche das Gesetz des Goldes gegeben haben und den Raub geschehen lassen, weil Alberich im Handumdrehen der Liebe flucht? Werden sie nicht erst eine Probe von dem Zwerge wünschen, daß es ihm Ernst ist mit seinem Fluche, da seiner „Minne Brunst" Floßhilden „fast brannte"? Später erfahren wir gelegentlich, daß Alberich die Mutter Gunthers mit Gold verführt habe, um „aus Haß" seinen Sohn Hagen zu erzeugen. Also kann das Geschäft der Liebe trotz des Fluches ruhig fortgesetzt werden, sobald der Verführer ihm aus Haß und nicht aus Liebe zur Sache obliegt. Eine allgemeine konträre Allerweltskraft, ein verkörpertes unsinniges Urgesetz der Dinge scheint dafür zu sorgen, daß mit einer vieldeutigen Theaterredensart im Munde Jeder Jedes thun kann. Alberich hat der Liebe geflucht, er verflucht auch den Ring, und sein Fluch geht in Erfüllung. Wäre Erda, die Mutter der drei urerschaffenen Nornen, welche in der „Götterdämmerung" in die älteste, jüngere und jüngste eingetheilt werden — trotz ihres ewigen Ur-Erschaffenseins, etwa jene geheimnißvoll wirkende und waltende Kraft? Auch sie ist dem Göttervater und Walter der Welt, dem unglaublich schlecht unterrichteten, nicht über drei Schritt weit hinaussehenden Wotan, gänzlich unbekannt. Sie nennt sich selbst die Allwissende, welche Vergangenheit und Zukunft kennt, und Wotan glaubt ihr aufs Wort, wie überhaupt eine Person Wagners der andern immer Alles glaubt, was sie gerade sagt, und sich Alles gefallen läßt. Aber der Welt „weisestes Weib" ist unklug oder ohnmächtig genug, später einem „Minnezauber" Wotans zu unterliegen. Sie setzt sämmtliche neun Walküren und Brünnhilde mit ihnen in die Welt, keineswegs als urerschaffene Töchter gleich den Nornen, sondern als lustige Wotanskinder. Hatte sie dieses interessante Ereigniß nicht vorausgesehen, als sie sich an die Oberwelt herauf-

bemühte, um Wotan vor dem Ringe zu warnen? War es ihr ernst mit ihrer Warnung, so hätte sie früher kommen müssen; jetzt hilft ihre Weisheit nichts mehr, da Wotan mit seiner that- und hirnlosen Göttersippe ohnehin dem Untergange verfällt, ob er nun den Ring einsteckt oder nicht.

Wahrlich, angesichts dieser leicht zu vermehrenden kleinen Blumenlese von Verkehrtheiten und Widersinnigkeiten, auf welchen das phantastische Gebäude der Tetralogie hin und her schwankt, vermag man kaum zu begreifen. wie das ganze Werk auch nur sein Scheinansehen behaupten kann. Und nicht weniger unbegreiflich ist es uns, daß das Gemüth eines von den lebensvollen und wahrheitsgetreuen Schöpfungen unserer großen Dichter, Musiker und Maler durchdrungenen Menschen sich an den unwahren und verkehrten Schaustellungen der Wagnerschen Bühne zu ergötzen im Stande ist. Unter diesen kläglichen Jammergestalten, die wie Karikaturen einer Puppenkomödie erscheinen, sollen wir uns den deutschen Olymp vorstellen? Jener Schwätzer mit dem langen Nachtwächterspieß in der Hand soll der Lichtgott Wotan, jener den Hammer wie ein renommirender Student seinen Stock schwingende Geselle soll der Donnerer Thor, jene keifende Quartiergeberin die edle Fricka, jenes weinerliche, bedauernswürdige Geschöpf die von Schönheit und Heiterkeit strahlende Göttin des Frühlings und der Liebe sein? Kein kundiger Theatermann scheint mehr zu wissen, daß es auf der dramatischen Bühne eine einigermaßen annehmbare Darstellung von über- oder unnatürlichen Dingen nur ausnahmsweise und nur unter streng beobachteten Bedingungen giebt, und daß das Reich des Märchens, der Sage und der Wunder aus der Einbildungskraft des epischen Dichters und seines Lesers nicht in das Gebiet der sinnlichen Anschauung hinaustreten kann, ohne sogleich den Boden unter den Füßen zu verlieren. Die Wasserfluth mit ihren schwimmenden Nixen, die Götterburg in den Wolken, zu welcher ihre Bewohner auf einem Regenbogen hinschweben, die Verwandlungen Alberichs in Lindwurm und Kröte, der furchtbare Goldreif, welcher nicht wie ein gewöhnlicher, kaum sichtbarer Siegelring von Hand zu Hand gehen darf, die mystische Tarnkappe, die gewaltigen Riesen und winzigen Zwerglein entziehen sich vermöge ihrer impalbabeln Beschaffenheit dem leiblichen Auge. In unserer Phantasie, der treuesten Freundin des Dichters, begegnet dem falschen eine unüberwindliche Feindin, die mit einem Handstreich umwirft, was die Spitzfindigkeit des raffinirten Technikers mühevoll aufgebaut hat. Und darum halten wir eine glaubwürdige und korrekte Aufführung des „Rheingold“ für unmöglich.

Franz Liszts „Heilige Elisabeth“ in szenischer Darstellung.

(1889.)

Es giebt eine Ironie der Geschichte. Franz Liszts unweltliches, himmelsüchtiges Oratorium „Die heilige Elisabeth“, das am liebsten nach einem Orchester von Propheten und einem Chor von Engeln verlangte, da seine Musik eigentlich viel zu zart und erhaben für die mit Blas- und Streich-Instrumenten sündigende, asthmatisch verstockte Menschheit ist — dieses wenigen unmittelbar Erleuchteten allein wohlgefällige Werk, das wir profanen, vergnügungslustigen Weltkinder immer als eine der schwersten und härtesten musikalischen Bußübungen betrachtet haben, erscheint in der Filiale des Teufels: im Theater! Wird die Partitur nicht außer Rand und Band gerathen, werden nicht die vielen halben Noten, diese tonsurirten Bettelmönche des geistlichen Gesanges, sich gegen den Kapellmeister auflehnen, werden nicht Fermaten und Schlußzeichen ihre Heiligenscheine abwerfen, wird nicht der Erdboden oder die Versenkung sich aufthun, um die singende, marschirende und hüpfende Rotte Korah hinabzuschlingen? Einem Theaterdirektor ist nichts heilig, nicht einmal die „Heilige Elisabeth“, und das mit allen Verführungskünsten schnöder Sinnenlust vertraute Balletkorps wagt es sogar, zu den unschuldigen Rhythmen der Lisztschen Kinderchöre herausfordernde Pas und gefallsüchtige Entrechats zu machen. Ach, wie viel Bosheit schlummert in unserem theatralischen Laienthum! Durch den Augenschein erhält jeder Unbefangene die Bestätigung eines oft ausgesprochenen schwarzen Verdachts; wir sehen, daß der Komödiant den Pfarrer lehren konnte, weil der Pfarrer ein Komödiant war, und bemerken mit stiller Genugthuung, daß wir noch eher durch die Werke der Bühne, als durch den Glauben an das Oratorium selig werden.

Für dieses ironische Streiflicht, welches sie, ohne es zu wollen, auf Liszt und sein Werk geworfen hat, sind wir der Wiener Hofoper zu Dank verpflichtet. Der Hauptgewinn ihrer szenischen Darstellung wäre demnach in einer kritischen Errungenschaft zu erkennen. Was an künstlerischem Genuß daneben für die armen Sinne abfällt, kommt weniger den Ohren als den Augen zu Gute: es beschränkt sich auf die prächtigen Schaugerichte von Dekorationen und kostümirten Aufzügen. Das Theater sagt uns ungefähr dasselbe wie die Musik, nur weit anschaulicher, kürzer und faßlicher, so daß der musikalische Theil ohne Schaden wegfallen könnte. So lange Liszt dem Dekorateur in die Hände arbeitet, lassen wir uns die Tautologie noch gefallen, da sie zwar überflüssig ist, aber wenigstens nicht stört. Sobald der Komponist

jedoch aus der Koulisse hervortritt, um das Bischen Seele, welches die poetischen Figuren der nothdürftig zusammengereimten Legende besitzen, in Tönen zur Sprache bringen, wird er uns höchst beschwerlich. Denn er hält uns fortwährend mit Ausflüchten hin und verschiebt das entscheidende Wort von einer Szene zur andern. Ein Darsteller, welcher sich mit der bloßen Pantomime begnügte, würde uns weit leichter von der Aufrichtigkeit seiner Gesinnungen überzeugen als derjenige, welcher sich mit der zwischen ausdruckslosen Gemeinplätzen und gewaltthätigen Paradoxen schwankenden, im Uebrigen völlig einförmigen Deklamation abzappeln muß. Die Verlogenheit und Verkehrtheit dieses angeblich geistreichen und poetischen, thatsächlich erfindungslosen und abgeschmackten Singsanges wird auf der Bühne gar herrlich demonstrirt. Das Taktiren mit Händen und Füßen ist so ziemlich der einzige zweckentsprechende Gestus, den der Sänger ungestraft sich erlauben darf, und die lieben rosafarbenen Englein, welche die Leiche der Elisabeth umstellen, handeln ganz vernünftig, wenn sie flügelschlagend dem Kapellmeister sekundiren und zeigen, daß sie nicht nur bis Drei, sondern auch bis Vier zählen können. Echt und wahr ist in Liszts Künstlernatur allein sein stark entwickelter Sinn für das Aeußerliche, Repräsentable, Virtuosenhafte. Er vertritt die Kirche, das Vaterland, die Kunst mit der zeremoniellen Würde des Delegirten und spielt die Religion, den Patriotismus und die Musik so geläufig, wie er das Klavier spielte. So weit den Dingen von Außen beizukommen ist, kommt er ihnen bei: er glaubt, den Kern entbehren zu können, wenn er die Schale vergoldet; und die Armen im Geiste bekennen sich zu demselben beseligenden Glauben.

Nicht einem besonderen musikalisch-schöpferischen Ideenkreise, sondern dem allgemeinen künstlerischen Nachahmungstriebe hat das Lisztsche Oratorium seine Entstehung zu verdanken. Wie sein Freund Wagner durch die Poesie zur Musik gekommen war, so gelangte er durch die Malerei zu seiner Heiligen. Auf der Wartburg hatte er an den Wänden des vom Sängersaale zur Kapelle führenden Ganges die schönen Fresken Moriz v. Schwinds gesehen, welche das Leben der frommen Landgräfin darstellen, und die bunten Bilder hatten es ihm angethan. In Otto Roquette fand sich ein poetischer Helfershelfer, welcher ihm das erforderliche Libretto besorgte, und so konnte das große Werk fröhlich gedeihen. Aber wie der Dichter nur eine gereimte Abschrift der Schwindschen Wandgemälde geliefert hat, so wußte auch der Komponist nichts weiter zu thun, als daß er den Text seinerseits wieder musikalisch kopirte. Von Verständlichkeit des Zusammenhanges, logischem Fortschritte der Handlung und Charakteristik der redend eingeführten Personen ist keine Rede. Letztere treten für ihre Existenzberechtigung nur mit einem

canto, ergo sum ein: sie singen, darum sind sie. Und wie sauer macht der Komponist ihnen ihr bescheidenes Dasein! Die sechs Bilder von Schwind ergaben ebensoviele Abtheilungen für das Oratorium und demgemäß auch ein halbes Dutzend Aufzüge für die szenische Darstellung. Der erfahrene Bühnentechniker, welcher der frierenden epischen Musik ein warmes Theater-Mäntelchen umgehängt hat, in der wohlmeinenden Absicht, ihre Blößen damit zu bedecken, erschrak offenbar vor den sechs Akten und suchte sein ehrliches Dramaturgenherz dadurch zu beschwichtigen, daß er die erste und letzte Nummer in Vor- und Nachspiel umtaufte.

Im Vorspiel wird Elisabeth als Kind von Ungarn her auf die Wartburg gebracht. Liszt stellt ihr Nationale sogleich fest und schreibt ihr ein vaterländisches Marziale im Zweivierteltakt in die Paßkarte, welches auch weiterhin zum Erkennungszeichen dient. Was hätte er gethan, wenn Elisabeth aus Steiermark gebürtig oder eine Wienerin gewesen wäre? Ihre Stellung in der Legende soll ein Leitmotiv aus einem alten Kirchenliede kennzeichnen. Dasselbe begleitet Elisabeth durch alle Zufälligkeiten ihres vielgeprüften Lebens, und noch übers Grab hinaus flötet ihr das süßliche Eiapopeia nach wie das Liedchen von Marlborough hinter dem reisenden Briten. Aber nicht Elisabeth allein, sondern auch das ihr gewidmete Oratorium lebt und stirbt mit diesem fatalen Leitmotiv. Alle Welt streicht, bläst, pfeift und singt es in unendlicher Wiederholung. Wo es darauf ankäme, die persönlichen, aus den verschiedensten Situationen hervorgehenden Empfindungen auszudrücken, können wir mit Bestimmtheit auf unsere Melodie rechnen: immer von Neuem versichert sie den ergrimmten Zuhörer in papageienmäßiger Einfalt ihrer unwandelbaren Treue und Ergebenheit. Sogar der rauhe Landgraf kann sich nicht entbrechen, sie mit seiner Gemahlin zweistimmig zu singen. Bei der Bewillkommnung des Vorspiels ist er noch ein Knabe und bringt seine höfischen Redensarten mit einer angenehmen Altstimme vor. Daß diese dann in einen kräftigen Bariton mutirt, ist das einzige Zugeständniß, welches Liszt der Wahrheit der Natur macht. Das kindliche Brautpaar auf der Bühne zu sehen, und zu hören, wie eine wohldressirte kleine Theater-Unschuld mit ihrem blechernen Sopränchen das unvermeidliche Leitmotiv von sich giebt, verdirbt uns die Stimmung, welche die prächtige Dekoration des großen Saales aus dem Landgrafenhause der Wartburg hervorgerufen hat.

Auf das Architekturbild folgt eine Landschaft bei Abendbeleuchtung mit der Wartburg im Hintergrunde. Der Landgraf Ludwig macht seinem Uebermuthe in einem unfanglichen, melodielosen Jagdstücklein Luft, welches durch seine zopfige Kadenz an die Sprünge eines Bockes

erinnert und alles Wild auf eine halbe Meile im Umkreise verscheucht. Merkwürdig, daß die bei sinkender Nacht zu den Ortsarmen niedersteigende Elisabeth von ihrem das Echo mißhandelnden Gemahl nichts hört und ihm mit ihrer vollgepackten Schürze in die Quere läuft! Aber wie sollte sonst das „Rosenwunder“ sich ereignen? Es bedarf wohl kaum der Versicherung, daß, sobald der abendliche Wald sich mit einer Menge von Leuten anfüllt, welche den ihnen zugewiesenen Chor singen, der volle Mond diese feierliche Gelegenheit benützt, pünktlich im Hintergrunde aufzugehen. Da gleichzeitig auch die Fenster der Burg erhellt werden und ein über Elisabeth vom Schnürboden ausgegossener röthlicher Schein sich von ihrer Gestalt nicht mehr trennen will, so ist der schönste Oswald Achenbach mit dreierlei Licht fertig, und die Harfen im Orchester sind so gut wie überflüssig.

Die Musik wollte uns verrathen, daß dem Landgrafen bei seinem Abendpirschgange im Walde außer seiner Frau noch irgend etwas Besonderes zugestoßen ist. Drei scharfmarkirte Töne, Gis, Ais, Cis, die befremdlich von dem Orchester heraufklingen, haben seinen erstaunten Ausruf angesichts des Rosenwunders bedeutsam begleitet. Dahinter steckt etwas, bemerkt der ahnungsvolle Zuhörer. Aber was? Diese Zukunftsmusiker haben immer ihre tiefsinnigen Geheimnisse! Warum sagt der Landgraf nicht, was er will? Gis, Ais, Cis. Eine verzweifelt dunkle Antwort. Gehen wir in den Burghof; da schmettern die drei Töne uns in den verschiedensten Transpositionen von allen Seiten entgegen: „Gott will es!“ „Ins heil'ge Land!“ Ah, es ist das Feldgeschrei der Kreuzritter, Ludwig hat im Stillen einen Kreuzzug gelobt. Nun wissen wir's. Feldgeschrei, Gelübde, Gottesbefehl, Ausrüstung, Schlachtruf, Gebet — Gis, Ais, Cis. In langen Zügen marschiren die stahlgepanzerten Ritter durch das offene Burgthor über die Bühne; im Orchester trappeln sogar, wenn mich mein musikalisches Ohr nicht täuscht, die Pferde — aber wie sonderbar: sobald der Landgraf die Treppe herabsteigt, um seinen schwergefaßten Vorsatz zu singen, läuft Alles schleunigst nach links davon. O diese edeln Recken wissen, was sich ziemt, sie wollen sich nicht in fremde Familien-Angelegenheiten mischen und machen die Bühne für den herzbrechenden Abschied Ludwigs frei. Nur wenige alte Weiber bleiben versammelt und schwören ihrem scheidenden Herrn ewige Treue. Dann erscheint Elisabeth mit zwei Kindern — jedes im Orchester durch eine gerührte Klarinette vertreten; glücklicherweise wird diese schmerzliche Familienszene bald abgebrochen, denn die Kreuzfahrer, welche sich hinter den Koulissen gestärkt haben, kommen von links wieder zurück und ziehen, Ludwig und seine näheren Freunde sieben Roß hoch in ihre Mitte nehmend, durch

das offene Thor nach rechts ab. Aus dem „Gott will es“ entwickelt sich ein großer Parademarsch, dessen Trio theils von dem Andantino der Mozartschen B-dur-Sonate für Violine und Pianoforte (K. 378) theils von dem ersten Gefangenenchor aus „Fidelio“ entlehnt ist. Der Aufzug der Kreuzritter ist ein kulturhistorisch interessantes, gut komponirtes szenisches Bild, in welchem die nach Schwind gezeichneten Kostüme ansprechend ins Auge fallen.

Weniger effektvoll ist die Szene in der Kemenate, welche dem verwöhnten Auge des Zuschauers nur die alte Landgräfin Sophie und den Seneschall darbietet, dafür aber sein abgehärtetes Ohr sehr ausgiebig mit diabolischer Musik peinigt. Wie grausam ist die Landgräfin-Mutter! Mit keiner Silbe ist ihrer bisher gedacht worden; nun tritt sie nach dem Tode ihres in Palästina gefallenen Sohnes plötzlich in Aktion und entpuppt sich der armen Elisabeth gegenüber sofort in der ganzen Scheußlichkeit einer mit verminderten Septimen-Akkorden genugsam gekennzeichneten Schwiegermutter. Knall und Fall jagt sie Schwiegertochter und Enkelkinder aus dem Hause, noch dazu bei einem Wetter, an welches selbst die ältesten Meteorologen der Hofoper sich nicht erinnern können. Elisabeth darf nichts mitnehmen wie ihre Kinder und ihr Leitmotiv. Die gerechte Strafe des Himmels für diese Unthat bleibt nicht aus. Schon lange haben wir durch das Fenster der Kemenate das verdächtige Treiben eines Thurmes beobachtet, der die nichtswürdige Absicht, in zwei Theile auseinanderzufallen, vergebens hinter einer soliden Außenseite zu verbergen sucht. Endlich schlägt es in den Kesselpauken ein, der Thurm wackelt, stürzt, brennt, und die Landgräfin ringt die Hände. Wo bleibt die poetische Gerechtigkeit? Laßt uns den Thurm stehen und bringt die Schwiegermutter um!

Im letzten Bilde finden wir die vertriebene Elisabeth auch noch ihrer Kinder beraubt; das Leitmotiv, welches uns zuerst hätte gestohlen werden können, ist nunmehr ihre einzige Habe. Sie wohnt in einer Einsiedelei im Walde, hat aber trotz ihrer dürftigen Verhältnisse einen sehr bedeutenden Zuspruch von Armen und Kranken. Schaarenweise strömen sie herbei, und die Dunkelheit vermehrt ihre Zahl ins Ungeheure. Kein Wunder, daß die zarte Elisabeth einem so riesigen Andrange von Besuchern nicht gewachsen ist! Sie schenkt ihren Mantel und ihr letztes Brod weg, erfreut sich noch einmal ihres Leitmotivs, streckt sich auf eine Rasenbank hin, geräth mit dem Kopf in einen als Falle aufgestellten Heiligenschein und stirbt eines seligen Todes. Nun kommen die Engel zu Fuß und mit Flugmaschinen herbei, singen einen äußerst schwer zu intonirenden Frauenchor, wobei sie, wie schon bemerkt, den Takt mit den Flügeln schlagen, und bilden eine wunderschöne Gruppe.

Das Nachspiel in der Kirche, welches uns die Heilige als prunkvoll aufgebahrte Staatsleiche vorführt, kann den malerischen Eindruck der Engelszenen nicht mehr übertreffen, und die Apotheose, obwohl sie die Pforten der Ewigkeit vor uns aufthut und eine lebendige Himmelfahrt in Szene setzen möchte, kommt über das Zeremoniell der kirchlichen Exequien nicht viel hinaus. Hier werden alle Machinationen von der Phantasie des Künstlers überflügelt, der in Wort oder Ton überirdische Gefühle festzuhalten versteht. Wenn auch Liszt ein solcher Künstler nicht war, so zeigte er sich doch an dieser Stelle selbst in seiner dürftigen musikalischen Gestalt der dramatischen Bearbeitung bei Weitem überlegen. Die Hoffnungen, welche möglicher Weise auf das Werk und seine neue Form gesetzt worden sind, dürften sich schwerlich erfüllen. Denn der Modergeruch der Vergänglichkeit, in welchem die Lisztsche Heilige steht, ist durch kein Eau de mille fleurs aus ihr herauszubringen. Ein unüberwindlicher Feind schlägt die sichtbare Kurzweil aus dem Felde: die hörbare Langeweile.

„Nero".

Von Anton Rubinstein.

(1885.)

Schon manchem phantasiereichen Kopf ist der verhängnißvolle Irrthum begegnet, den Kaiser Nero für einen dramatischen Helden anzusehen. Der Seelenmaler sucht dem psychologischen Räthsel beizukommen, welches dieses Scheusal in Menschengestalt ihm aufgiebt, und der Dichter glaubt aus der verworrenen Fülle zügelloser Schandthaten, die das Andenken des Cäsars beflecken, einen von allgemein verständlichen Motiven geleiteten Plan entwickeln zu können; beide plagen sich grundvergeblich mit dem Unerreichbaren ab. Nero ist den Erinnyen der Geschichte für immer verfallen. Während selbst Tiberius seinen Retter gefunden hat, der den Tyrannen entschuldigt, indem er ihn erklärt, vereitelt ein Nero jedes derartige Bemühen durch das völlig Unmenschliche seines Wesens, das wir verabscheuen, ohne es zu begreifen. Wäre in seinen Charakter auch nur ein sympathischer Zug hineinzubringen, fiele auch nur ein schwacher Lichtblick in die schwarze Nacht seines Gemüthes, so könnte einem großen Künstler das tragische Sühnwerk vielleicht gelingen. Ein Bösewicht aber, der sinn- und zwecklos wüthet und nicht einmal eine Art von Ueberzeugung oder Prinzip zur dichterischen Rechtfertigung seines Betragens geltend machen kann, ist kein Gegenstand für die darstellende Kunst. Der Wahnsinn wird nicht poetisch dadurch, daß er

die Krone trägt, und der Dolch der tragischen Muse darf nicht zum Schlächtermesser herabgewürdigt werden.

Besser als mit der dramatischen scheint Nero sich mit der musikalischen Bühne zu vertragen, und thatsächlich gehört er zu den ältesten Opernsujets, die wir besitzen. In Venedig wurde schon im Jahre 1693 eine Oper „Nero“ gegeben, als deren Verfasser der Bologneser Antonio Perti genannt wird; ihr folgte bald darauf ein zweiter, von Mattheson verdeutschter „Nerone“ Orlandinischer Komposition, dem sich Händels „Nero oder die durch Blut und Mord erlangte Liebe“ anschloß. Bei Händel tödtet der Kaiser seine Mutter, schickt Oktavia, seine Gattin, in die Verbannung und erhebt seine Buhlerin an deren Stelle. Das Hamburger Publikum von 1705 hatte nichts gegen den Triumph des Lasters einzuwenden, vielleicht weil sich unter den fündundsiebzig Arien der (verloren gegangenen) Partitur etliche gute Musikstücke befanden. Wir stellen heute strengere Anforderungen an das Libretto einer großen Oper, und obwohl wir die idealisirende Macht der Töne nicht verkennen, welche selbst das Gemeine adelt, würden wir die „durch Blut und Mord erlangte Liebe“ uns doch kaum gefallen lassen. Aber sogar ein von dem verdienten Schicksal ereilter Nero vermag hier uns nicht zu befriedigen, vielmehr sehen wir, daß der von der Tragödie abgewiesene bluttriefende Wollüstling auch bei der Oper die erhoffte Zuflucht nicht findet. Was den Musiker zur Behandlung des Stoffes verführt, verstehen wir, ohne es zu billigen. Ein Opern-Komponist hat nicht allein Ohren, zu hören, sondern auch Augen, zu sehen. Und er braucht nur in das alte kaiserliche Rom hineinzuschauen, wie es unzählige Male mit Pinsel und Feder beschrieben worden ist, um die effektvollsten Dekorationen, die glänzendsten Aufzüge, die weitesten Prospekte, das interessanteste Volk vor sich zu haben. Dazu kommt ein Kaiser in üppiger Tracht, mit der Strahlenkrone des Apollo in den Locken und der goldenen Lyra im Arm, der sich dem froh erstaunten Komponisten sofort als primo tenore mit einer Arie empfiehlt, gleich ihm Pracht und Ausschweifung über Alles liebt, daneben buhlt und mordet, sengt und brennt, daß es ein wahres Vergnügen für einen Librettisten ist, der nicht weiß, wo er mit seinen Figuren hinaus soll. Aber dem verblendeten und verzückten Operndichter entgeht ein wesentlicher Umstand, der den unheilbar klaffenden Riß in das Gebäude seiner Spekulation bringt und es dem Verfall überliefert. Er hätte ausziehen müssen, um einen Menschen zu suchen, und nahm mit dem fertigen Bühnenhelden vorlieb, welcher sich ihm aufdrängte. Nero verwandelte das Leben in ein Schauspiel, in welchem er abwechselnd den Zuschauer und den Akteur machte; die Welt bedeutete ihm das Theater, er war sein eigener Ober-

Regisseur, benützte das kaiserliche Rom als Koulisse, verbrannte die Stadt eines effektvollen Aktschlusses wegen und ließ die Figuren seines Spieles auftreten und abgehen, wie es ihm gefiel. Diese Umkehrung der Verhältnisse führt zum Theater auf dem Theater; der die Opernbühne beschreitende Histrionen-Imperator verliert das letzte Restchen von Glaubwürdigkeit und Ansehen, das die Geschichte ihm gelassen, er sinkt zum singenden Automaten herab, und die mechanische Vorrichtung übernimmt das Amt der poetischen Gerechtigkeit.

Jules Barbier, der Librettist der Rubinsteinschen Oper, hat nicht einmal als der geschickte Mechaniker sich bewährt, den wir nach anderen Arbeiten des französischen Theaterdichters in ihm vermuthet hatten. Daß er der Versuchung, aus dem wahnwitzigen Cäsaren einen menschlichen Charakter zu bilden, kluger Weise widerstanden, wollen wir ihm eher zum Lobe als zum Tadel anrechnen. Er gab seinen Helden von vornherein preis und ließ ihn auf dem verlorenen Posten stehen, auf welchem er ihn vorfand. Anstatt jedoch auch im Uebrigen sich mit dem Schildern und Bildern zu begnügen, unternahm er es, eine Art von Fabel zu erfinden und derselben eine moralische Tendenz anzuhängen. Beides ist ihm übel gelungen. Sehr zur Unzeit rührte sich der Dichter in ihm und verleitete ihn zu einem unhaltbaren Kompromiß zwischen dem Historischen und Phantastischen, Sinnlichen und Uebersinnlichen, Erlaubten und Unmöglichen. Die Einführung in die Oper bringt uns gleich in medias res. Im Hause der Epicharis lernen wir die römische Gesellschaft des Neronianischen Zeitalters an der Quelle kennen. Ein Kapitel aus dem Satirikon des Petronius und diese vor unseren Augen sich abspielende Orgie sind einander würdig. Lampadarien und Fackeln beleuchten den mit allem erdenklichen Luxus ausgestatteten Tempel der Freude, der sich vermittelst eines Säulenganges nach dem im Mondlicht badenden Gartenhain öffnet. Hier gebietet die Venus einer Schaar hochgeschürzter, in koïsche Gewänder gehüllter Dirnen. Welcher Art diese Bekleidung ist, sagt uns Seneka, der in seinen Episteln die Mode tadelt, in serischer oder koïscher Seide umherzugehen und seiner Mutter ausdrücklich nachrühmt, daß sie niemals ein solches Kleid getragen habe. Doch wozu brauchen wir Seneka zu zitiren, wenn der Augenschein als der zuverlässigste und gefälligste Sittenlehrer uns von der Bedenklichkeit dieser Garderobe überzeugt? Man entrüstet sich moralisch und bringt das Opernglas nicht von der Nase. „Ein Auge will ich daran wagen," rief der unerschrockene Knabe, als man ihm vorredete, er werde blind werden, falls er nicht die Augen zumache. Auch der tugendhafte Gallier Julius Vindex, Fürst von Aquitanien, scheint so zu denken. Er liegt in der Mitte des Saales auf einem mit Tigerfellen bedeckten Cubile,

ein „schaudernder Verächter", und jammert über den Verfall Roms: „Wohin schwand die Tugend, die Brutus einst geziert?" Merkwürdig, daß die Tugend mit Vorliebe da gesucht wird, wo sie absolut nicht zu finden ist! Wäre Vindex doch in den Tempel der Vesta gegangen! Aber er ist ein Fremder, der sich die Hauptstadt besieht, und als solcher darf er wohl einmal bei Epicharis „reinfallen", wie der Reisende im Berliner Orpheum. Um uns gleich mit Julius Vindex auseinanderzusetzen, der im Verlauf der Geschichte eine große Rolle spielt, so bemerken wir zu unserm Bedauern, daß aus dem Bärenfell, welches er über seinen kräftigen Schultern trägt, zwei lange Eselsohren hervorgucken. Seinen Rächernamen bringt er nur mit scharfen Worten zur Ehre und verräth einen solchen Mangel an Besonnenheit, daß er immer zur Unzeit bei der Hand ist. Er zieht sein Schwert, aber er zieht es nur, entweder wenn er sicher ist, daß es ihm entwunden wird, oder um es sofort wieder einzustecken. Bei Sueton darf man diesem bramarbasirenden Schlucker ebensowenig nachfragen, als bei Tacitus der verbuhlten rothhaarigen Epicharis. Die wirkliche Epicharis war eine heroische, bis in den Martertod getreue Seele, der einzige großartige Geist unter den männlichen Weibern der Pisonischen Verschwörung; sie konnte durch die grausamsten Folterqualen nicht zum Geständniß bewegt werden und zog den Selbstmord einem ehrlosen Leben vor. Jules Barbiers Epicharis stirbt an den Folgen einer falschen Position. Sie ist die Mutter eines Christenmädchens, das sie vor den Leuten verborgen hält um ihm seine Unschuld zu sichern. Während sie in ihrem Lupanar als Wirthin die Honneurs macht, beschäftigt sich die ahnungslose Chrysa in einem entlegenen Häuschen mit Fasten und Beten, ohne Stand und Namen der Mutter zu kennen. Bis zum Anfaug der Oper ist das gute Kind angeblich niemals ohne Begleitung ausgegangen; da fällt es ihr ein, irgend ein Gelübde zu erfüllen und dazu die unpassende Nachtzeit zu benützen. Nimmt es uns Wunder, daß sie Nero und seinen Augustanen, welche verlarvt die Stadt zu durchschwärmen pflegten, ins Garn läuft? Nein. Wir wundern uns nur, daß die flüchtige Taube ihren vielen Verfolgern ungerupft entgeht und glücklich bis in den Freudentempel ihrer Mutter entkommt. Sie rettet sich an das Bärenfell des gerade in ein Selbstgespräch verlorenen Vindex, der sich auch sofort mit gezücktem Schwert vor die Verfolgte hinpflanzt und, als er Nero mit seiner Begleitung kommen hört, muthig in ein Seitengemach entweicht. Die Erkennungsszene zwischen Tochter und Mutter ist unvermeidlich, aber die fromme Einfalt merkt nicht, in welche Gesellschaft sie gerathen. Epicharis muß zum allgemeinen Jubel der Anwesenden in die Hochzeit zwischen Nero und Chrysa einwilligen, Vindex giebt die Tochter der



[illegible] aber Verächter“, und jammert über den Verfall Roms [illegible] die Tugend, die Brutus einst geziert?“ Merkwürdig [illegible] die Tugend mit Vorliebe da gesucht wird, wo sie absolut nicht zu [illegible]den ist! Wäre Vindex doch in den Tempel der Vesta gegangen! Aber er ist ein Fremder, der sich die Hauptstadt besieht, und als solcher darf er wohl einmal bei Epicharis „reinfallen“, wie der Reisende [illegible] Berliner Orpheum. Um uns gleich mit Julius Vindex auseinander zusetzen, der im Verlauf der Geschichte eine große Rolle spielt, so bemerken wir zu unserm Bedauern, daß aus dem Bärenfell, welches [illegible] über seinen kräftigen Schultern trägt, zwei lange Eselsohren hervorgucken. Seinen Rächernamen bringt er nur mit scharfen Worten zur Ehre und verräth einen solchen Mangel an Besonnenheit, daß er immer zur Unzeit bei der Hand ist. Er zieht sein Schwert, aber er zieht es nur, [illegible] weder wenn er sicher ist, daß es ihm entwunden wird, oder um [illegible]. Bei Sueton darf man diesem bramarbasirenden [illegible] nachfragen, als bei Tacitus der verbuhlten rom[illegible] [illegible] Epicharis war eine heroische, bis in [illegible] der einzige großartige Geist unter den [illegible] der [illegible] Verschwörung: sie konnte durch die [illegible] Folterqualen nicht zum Geständniß bewegt werden und zog den Selbstmord einem ehrlosen Leben vor. Jules Bar[illegible] Epicharis stirbt an den Folgen einer falschen Position. Sie ist die Mutter eines Christenmädchens, das sie vor den Leuten verborgen hält um ihre Unschuld zu [illegible]. Während sie in ihrem Lupanar als Wirthin [illegible] beschäftigt sich die ahnungslose Chrysa in einem [illegible] [illegible] mit Fasten und Beten, ohne Stand und Namen der Mutter zu kennen. Bis zum Anfang der Oper ist das gute [illegible] angeblich niemals ohne Begleitung ausgegangen; da fällt es ihr [illegible] irgend ein Gelübde zu erfüllen und dazu die unpassende Nachtzeit benützen. Nimmt es uns Wunder, daß sie Nero und seinen Augustanern welche verlarvt die Stadt zu durchschwärmen pflegten, ins Garn läuft? Nein. Wir wundern uns nur, daß die flüchtige Taube ihren [illegible] Verfolgern ungerupft entgeht und glücklich bis in den Freudentempel ihrer Mutter entkommt. Sie rettet sich an das Bärenfell des ge[illegible] in ein Selbstgespräch verlorenen Vindex, der sich auch sofort [illegible] gezücktem Schwert vor die Verfolgte hinpflanzt und, als er Nero [illegible] Begleitung kommen hört, muthig in ein Seitengemach en[illegible]. [illegible] Erkennungsszene zwischen Tochter und Mutter ist unvermei[illegible] [illegible] fromme Einfalt merkt nicht, in welche Gesellschaft sie gera[illegible] [illegible] zum allgemeinen Jubel der Anwesenden in die Hei[illegible] [illegible] und Chrysa einwilligen, Vindex giebt die Tochter



Rubinstein.

Buhlerin preis und singt bei den augenblicklich improvisirten Nuptialien sogar den Hymenäus. Epicharis aber reicht der Tochter im geeigneten Augenblick einen Schlaftrunk, und der Kaiser wähnt eine Leiche zu umarmen. Der Zitherschläger Terpander, der Einzige, welcher Verdacht schöpft, beschließt, das Mädchen der Kaiserin Agrippina in die Hände zu spielen, wahrscheinlich, um der (Siehe Tacitus) in Ungnade gefallenen Mutter Neros ein Mittel zu ihrer Rehabilitation zu verschaffen. Vindex wird verhaftet, Epicharis geht frei aus. Warum? wissen wir nicht. Vindex hat allerdings die Strophen seines Hochzeitsliedes mit einer höhnischen Schmeichelei gegen den Kaiser beendet, aber er fängt erst an, bitter zu werden, als er hofft, daß man seine Stimme in dem allgemeinen Trubel nicht länger hören werde.

Daß dieser erste Akt nur der mit allerlei pikanten Einzelheiten ausgestatteten umständlichen Hochzeitsgebräuche wegen geschrieben worden ist, leuchtet ein. Als Bild wirkt er sehr stark, als Exposition ist er ziemlich schwach; denn die Möglichkeit einer Verwicklung wird mit schweren Opfern der Charakteristik und der Wahrscheinlichkeit erkauft. Nero muß sich nicht an Vindex, sondern an Epicharis halten, die seinen Plan durchkreuzt, während der Gallierfürst weder zum Hochzeitssänger sich hergeben, noch dann ohne Zweck den übermächtigen Cäsar zur Wuth reizen darf. Der feile Schmeichler Saccus, unter Allen die einzige interessant angelegte Figur, sündigt schon mit den ersten Worten gegen seinen Charakter. Er nennt Vindex einen unhöflichen Barbaren, stellt ihm trotzdem seine Mitverschworenen ironisch als große Männer vor und fällt, als die Rede auf Nero kommt, zum dritten Mal aus dem Ton, indem er den Abwesenden mit ernsten Schmähungen überhäuft. Gerade umgekehrt hätte er es machen oder doch wenigstens auch den Kaiser ironisiren müssen. Aber halten wir uns nicht bei Kleinigkeiten auf, sondern sehen wir, wie es der unglücklichen Chrysa weiter ergeht. Um sie und ihre Tugend dreht sich leider das ganze Spiel. Wenn das Laster mit so erschöpfender Gründlichkeit und in so verführerischen Farben dargestellt wird, dann bedürfte die Tugend der allerstärksten moralischen und poetischen Hilfstruppen, um einen belangreichen Sieg zu erkämpfen. Mit der weißgewaschenen, schlankgebauten, thränenfeuchten, händeringenden, augenverdrehenden, windschiefen Theaterunschuld wird da nichts gethan. Die Unschuld an sich ist da übrigens kein Verdienst, am allerwenigsten im Drama, wo ihre erste Bitte lautet: Und führe uns recht oft in Versuchung! Das Bischen Christenthum, dessen Chrysa in der Stille ihres Hauses sich erfreut, rechnen wir ihr nicht allzu hoch an, da wir nicht einmal wissen, wie sie dazu gekommen ist. Vielleicht hat sie es von einem interessanten jungen Mann empfangen,

von dem sie bei der nächtlichen Erfüllung eines Gelübdes wie von Vindex in Schutz genommen worden ist. Jedenfalls verbringt Chrysa ihre angeregteren Stunden immer hinter den Koulissen; sobald sie auf der Szene erscheint, rauschen die Palmen von Bethel ihr heiliges Schlummerlied, dem der Zuschauer kaum widerstehen kann. Von ihrem Aufenthalt bei Agrippina erfahren wir nichts Näheres; auch wie sie den Klauen derselben entrissen worden, bleibt unaufgeklärt. Es muß uns genug sein, von Vindex zu hören, daß er wiederum ihr Befreier war. Nero hat mit allen seinen Opfern zusammen nicht so viel Umstände gehabt, wie mit Vindex und Epicharis, die er bald gefangen nimmt, bald zum Tode verurtheilt, bald wieder begnadigt und laufen läßt. Der witzige Librettist macht dem Tyrannen das Leben ordentlich sauer. Sein schönstes Stückchen ist folgendes: er schneidet den Kopf der geraubten Chrysa in eine Muschel, faßt das Bild in ein goldenes Armband und sendet es mit einem Gruß Agrippinens an Poppäa. Wenn Nero das Armband sieht — und warum sollte er es nicht sehen? — das Bild der Todtgeglaubten erkennt — und warum sollte er es nicht erkennen? — dem zu Folge ahnt, daß Agrippina das Mädchen lebendig für ihn bereit hält — und warum sollte er es nicht ahnen? — dann, ja dann . . . Was dann nach der Meinung des Dichters hätte geschehen müssen, ist so dunkel wie der Saliarische Festgesang, von dem Horaz behauptet, daß ihn Niemand verstehe. Wäre ich Agrippina gewesen, so hätte ich dem Kaiser das Mädchen selber, oder wenn ich noch schlauer hätte sein wollen, die Einladung geschickt, mich zu besuchen, um ihn mit der angenehmen Gabe zu meinen Gunsten zu überraschen. Agrippina konnte freilich nicht wissen, daß es einen Vindex gäbe, der, kaum auf freien Fuß gesetzt, das Komplot durchschauen und mit einem Handstreich vereiteln werde, und büßt die fahrlässige Bewachung der Chrysa mit dem Tode. Auch die vielumworbene Chrysa soll ihrer Freiheit und Liebe — daß sie den Retter ihrer Unschuld zum praktischen Christenthum bekehrt, bedarf kaum der Versicherung — nicht lange sich erfreuen. Beim Brande Roms haben Epicharis, Chrysa und Vindex das Unglück, auf ihrer Flucht den rechten Weg zu verfehlen. Sie kommen in die Nähe des Thurmes des Mäcenas, den Nero zu seinem Observationsposten erwählt hat (verwünschter Zufall!), und ruhen nicht eher, als bis der Cäsar von der Plattform aus auf sie aufmerksam wird, seine Lyra, mit der er sich zum Gesange begleitet, weglegt und auf die Straße eilt. Hier, glaubt man, wäre nun endlich für Vindex der Augenblick erschienen, dreinzuschlagen, aber er läßt die Geliebte, welche, um Neros Zudringlichkeit zu entgehen, sich als Christin bekennt, den Märtyrertod erleiden und erhält dem Vaterlande sein theures Leben.

So sind wir unvermerkt in den vierten Akt vorgeschritten, der uns Neros jämmerliches Ende mit ziemlicher historischer Genauigkeit veranschaulicht. Ob der Kämmerer, der ihm das Eisen in die Brust drücken hilft, Epaphroditus oder Saccus heißt, ist uns gleichgiltig. Wichtiger dünkt uns die Stunde vor dem Tode des Tyrannen, welche der Dichter ihn im Mausoleum des Augustus zubringen läßt. Diese Szene wäre von großer Wirkung, wenn wir die Herrschaften, deren Schatten sich am Sarkophage Octavians ein Stelldichein geben, vorher kennen und schätzen gelernt hätten. Sie besitzen zwar zum Theil Lebensart genug, sich selbst vorzustellen, aber sie lassen uns so ruhig, wie ein Antiken-Kabinet, das wir mit dem Katalog in der Hand durchwandern. Was sind uns Claudius, Britannicus, Octavia, Seneca, Burrus, Lucanus, Petronius u. A., die wir unter der Komparserie des Theaterzettels verzeichnet gelesen haben? Einen christlichen Greis, der allerdings im zweiten Akte gelegentlich und nebenbei zum Tode geführt worden ist, sehen wir zum Anführer einer zahllosen Schaar von Männern, Weibern und Kindern vorgerückt — aber die Massenhaftigkeit der Ermordeten, welche uns erschüttern soll, schwächt im Gegentheil noch den Eindruck ab, den sonst der Schatten Chrysas machen würde, von Agrippina und Poppäa, die uns auch bei ihren Lebzeiten nicht interessirt haben, nicht weiter zu reden. Der Dichter ist ein gefälliger Mann und leistet dem Sensations-Bedürfniß des Komponisten jeden Vorschub. Kulisse, nichts als Kulisse! In dieselbe Kategorie des nichtigen Theatereffekts gehört das am Ende der Oper in den Wolken feierlich aufleuchtende Kreuz, das dem Ganzen eine überraschende mystische Wendung giebt und dem Realismus der ersten Akte sehr entschieden widerspricht.

Wir haben dem Librettisten so viel Aufmerksamkeit geschenkt, daß uns für den Komponisten wenig mehr übrig bleibt. Am liebsten ehrten wir den genialen Künstler, dem wir anderweitig so viele musikalische Genüsse zu verdanken haben, durch ein achtungsvolles Schweigen. Es ist hart, einem verdienstvollen, gefeierten und verehrten Manne unangenehme Dinge sagen zu müssen, und doch verlangt die Sache ihr Recht. Wenn man den musikalischen Gehalt aus der umfangreichen Partitur des Rubinsteinschen „Nero" ausziehen wollte, würde ein sehr schmächtiges Notenheft übrig bleiben. So unglaublich es klingt, das weitschichtige Werk weist einen einzigen erquicklichen Sologesang auf: das Epithalamium des Vindex, welches im ersten Akt den Neuvermählten zu Ehren angestimmt wird. Die Hymnen, mit denen der Cäsar als Rhapsode auftritt, rechtfertigen nur zu sehr die historische Tradition und stellen der künstlerischen Liebhaberei des Kaisers das ungünstigste Zeugniß aus. Von der großen Arie der Poppäa „Ja, Schönheit ist die Wehre"

ist eigentlich weiter nichts zu bemerken, als daß sie zu dem Unsanglichsten gehört, was je für eine menschliche Stimme geschrieben worden ist. Die bis zum hohen D aufwärts schwellenden gehaltenen Töne, welche wahrscheinlich die erhoffte Thronbesteigung versinnlichen sollen, klingen wie das durch Rotation hervorgebrachte Pfeifen des akustischen, Sirene genannten Instruments. Gegen diesen Sirenengesang möchte man sich wie die Gefährten des Odysseus die Ohren mit Wachs verstopfen, wenn auch aus anderer Ursache. Chrysas Gebet, welches von einem Geigenchor à la Meyerbeer („Afrikanerin") eingeleitet wird, entbehrt jedes innigen Tones; auch das folgende, mit Weihrauchdüften geschwängerte Liebesduett kennt das Gefühl, von dem es spricht, nur vom Hörensagen. Das Schlummerlied in Duettfom, mit welchem Epicharis und Chrysa ihr Wiedersehen feiern, ist schon Manchem an der Wiege gesungen worden, und das von Rubinstein für die Wiener Aufführung neu hinzukomponirte Trinklied der Epicharis läuft auf die gemeine Liedertafelei hinaus. Bei Weitem der größte Raum des Werkes wird von indifferenten Rezitativen und farblosen Ariosos ausgefüllt, die mit ihrer grauen Redseligkeit den Zuhörer allmählich zum Nullpunkt der Empfindung hinabdrücken, so daß es ihm auf ein paar geschlachtete Christen mehr oder weniger nicht weiter ankommt, und es vielleicht keiner besonderen Ueberredungskunst bedürfte, um auch ihn zur Selbstentleibung zu vermögen. Wir kennen das Gefühl nicht, das Seneca gehabt hat, als er im warmen Bade saß und das Blut aus den Adern strömen ließ, aber, wenn wir an den dritten Akt des „Nero" denken, glauben wir es zu kennen. Eine so lauliche, dumpfe, sich still verblutende Musik ist uns noch nicht vorgekommen. Dazu die ewigen Wiederholungen, die zum Beifall herausfordernden Schlüsse, das an harmonischen Wendungen arme Einerlei der Tonarten, die lahme Rhythmik und das abgetragene, fadenscheinige Orchester, das nicht an die raffinirte, grell beleuchtete Zeit Neros, sondern an die verschleierten mythischen Tage des Numa Pompilius zu erinnern scheint. Nur wo die Szenerie zu einem kräftigen Schlage ausholt, erwacht der Musiker aus seiner Lethargie und unterstützt den Dekorateur mit einem rauschenden Ensemble, feierlichen oder kriegerischen Marsch und etlichen bunten Balletsätzen.

Der Widerspänstigen Zähmung.

Von H. Götz.

(1882.)

Wie es Ideen giebt, welche, von inspirirten Köpfen ausgehend, nur langsam und mit häufigen Unterbrechungen ihren Weg zum Herzen der

Völker finden, so giebt es auch Kunstwerke, die einer geraumen Zeit bedürfen, um in die Anschauungs- und Gefühlsweise der Allgemeinheit sich einzuleben. Und nicht die revolutionären Thaten des Genies oder die auf sensationellen Erfolg berechneten Extravaganzen spekulativer Talente sind es, von denen hier die Rede sein soll, sondern jene bescheideneren und geräuschloseren Schöpfungen, in welchen die vornehme, nach keiner Seite zu Ausschreitungen geneigte Natur eines in sich abgeschlossenen harmonischen Geistes zur Erscheinung gelangt. Sie gleichen gewissen stillen, nicht leicht zu enträthselnden Gesichtern, die man besonders bei edlen Frauen findet. Achtlos und gleichgiltig ist man oft an ihnen vorübergegangen und hat sich hier von einer blendenden Schönheit, dort von einer raffinirten Kokette bethören lassen. Aber endlich kommt auch ihre Zeit. Mit wachsendem Interesse hängt alsdann der gefesselte Blick an den ausdrucksvollen Zügen, die sich immer herrlicher und inniger beleben, je länger man sie betrachtet; das Befremden weicht allmählich der herzlichsten Sympathie, unter anregenden Gesprächen füllen sich die ernsten Augen mit sanftem Glanze, und eine an verborgenen Schätzen reiche Seele leuchtet uns aus ihnen entgegen. Blicke, die nicht herausfordern und nicht zünden, aber auch hinterher keine Enttäuschung und Erkältung bringen!

Mit solchen Augen sinnenden Geistes begegnet uns die Muse des in der Blüthe seines Schaffens hingerafften Komponisten Hermann Götz; sein Meisterwerk, die komische Oper „Der Widerspänstigen Zähmung", gehört zu jenen verkannten, bei Seite gedrängten Schönheiten, welche den Erfolg eher zu vermeiden als anzustreben scheinen. Vor sieben Jahren ist die Oper in Wien zum ersten Male aufgeführt worden, ohne daß sie auf dem Repertoire sich zu behaupten vermocht hätte. Jetzt winken ihr glücklichere Sterne, und das Aschenbrödel von 1875 verspricht eine Prinzessin von 1882 zu werden. Schade, daß der Komponist den verzögerten Triumph seines Schmerzenskindes nicht mehr erlebt hat, der späte Ruhm wird sein Grab nicht erwärmen! Aber ein Strahl desselben fällt auf das Haupt des Freundes und Dichters Joseph Victor Widmann zurück, der den Text der Oper verfaßt hat. Ein unvergleichlicher Text, welcher den Poeten als selbständigen Schöpfer neben dem Komponisten bestehen läßt, ohne diesem störend und hindernd in den Weg zu treten. Was Widmann zu Stande gebracht hat, scheint auf den ersten Augenblick nichts Außergewöhnliches zu sein. Hatte er doch in Shakespeares Komödie einen fertig geformten, meisterhaft ausgearbeiteten Stoff vor sich, der nur auf den geschickten Librettisten zu warten schien, um unter dessen Hand zu einem gefügigen Werkzeuge für den Musiker sich umzugestalten. Die wirksamen Kontraste der Charaktere

waren gegeben, ihre Entwicklung war streng vorgezeichnet, und an der Szenenfolge brauchte wenig geändert zu werden. Auf die paar Reime, welche den Dialog der musikalischen Behandlung zugänglicher machten, kam es dabei nicht an. Aber was der oberflächlichen Betrachtung des landläufigen Arrangeurs entgangen wäre — der kritische Scharfsinn und die Feinfühligkeit des Dichters fanden es sofort heraus. Widmann erkannte die Vorzüge des Shakespeareschen Stückes ebenso gut wie die Gebrechen desselben. Wir sind es zwar gewöhnt, daß man auf unseren Lustspielbühnen die verklausulirte Einschachtelung des Originals uns erläßt, und es wird auch dem hitzigsten Regisseur nicht beikommen, in einem Anfalle von historischer Raserei uns die doppelte Szene aufzunöthigen, welche der große Dramatiker vorgeschrieben hat. Mit dieser Doppelbühne, dem Theater im Theater, sind jedoch nur äußerlich die Schranken gefallen, welche die moderne Empfindung von dem Geschmacke der altenglischen, beziehungsweise altitalienischen Schule trennen. Der Angriffspunkt, an welchem der moderne Bearbeiter seine Kraft einzusetzen hatte, liegt tiefer. Absichtslos hat Shakespeare die Anordnung des zweifachen Spieles gewiß nicht getroffen, und auch die Wahl der für die Einleitung aufgestellten Figuren ist keine zufällige. Jener betrunkene Kesselflicker Christoph Schlau, den ein übermüthiger Lord im Schlafe weggetragen und nach dem Erwachen mit den Ehren eines großen Herrn überhäufen läßt, war der geeignete Zuschauer für eine Farce, in welcher die brutale Bändigung eines zänkischen Weibes dargestellt werden sollte. Wenn uns nicht der falsche Autoritätsglaube und die erlogene Bewunderungssucht von Kindesbeinen an eingedrillt worden wäre, so würde wahrscheinlich auch heute nur ein betrunkener Kesselflicker über die Zoten und derben Späße des vielgerühmten Lustspiels lachen, welche einen Menschen von halbwegs feinem Gefühle mit Widerwillen und Abscheu erfüllen müssen. Wir fürchten uns nicht, einer Majestäts-Beleidigung gegen den Shakespeareschen Genius schuldig befunden zu werden, wenn wir dies mit Seelenruhe aussprechen, da wir mindestens eben so großen Respekt vor dem Gewaltigen haben, wie die Mehrzahl seiner blinden Anbeter; im Gegentheil, wir glauben den Unsterblichen vor unberechtigten Angriffen zu schützen, wenn wir der Wahrheit die gebührende Ehre geben. Nicht er, sondern das Publikum seiner Zeit fand an den gewaltthätigen Rohheiten des Possenspieles Gefallen, und selbst da, wo er als junger Mann einmal den tollen Launen seiner überschäumenden Natur die Zügel schießen ließ, und vielleicht nebenbei auch seiner schlechteren ehelichen Hälfte eine gesunde Lektion geben wollte, fand er es für angemessen, sein schon erwachtes ästhetisches Gefühl durch eine vorgeschobene Figur (jenen Kesselflicker)

zu entlasten. Seine „bezähmte Keiferin“ ist aus demselben groben Holze geschnitten wie ihr Widerspiel, die Frau in Hosen, welche auf alten Bildern als beliebtes Motiv bis zum Ueberdruß variirt wird. Hat hier das Weib den Mann wie ein Maulthier gezähmt und gesattelt, um auf seinem Rücken zu reiten, so bändigt dort der Mann das widerhaarige Weib mit allen erlaubten und unerlaubten Mitteln. Das feinere Lustspiel würde nur psychische Einwirkungen haben gelten lassen, die gröbere Farce schreckt vor der Anwendung physischer Gewalt nicht zurück; eine durch Fasten verschärfte Hungerkur macht den wilden Falken endlich zahm. Wie schon die sonst ganz überflüssige Einkleidung des Stückes beweist, hat Shakespeare mit der „Zähmung der Widerspänstigen“ kein Lustspiel, sondern ein Volksstück schaffen wollen, und dies erkannt zu haben, ist das erste Verdienst unseres Textdichters. Ohne den kernigen Humor des Originals zu zerreiben, ohne die Tendenz desselben aufzugeben, ohne überhaupt irgend eine störende Aenderung vorzunehmen, hat er es verstanden, das grobe Possenspiel in ein feines Lustspiel zu verwandeln und dasselbe für die idealisirende Weihe der Töne empfänglich zu machen. In gerechter Würdigung des zwischen Dichter und Musiker bestehenden Verhältnisses hat er dem Komponisten einen weiten Spielraum zur Entfaltung seiner Kunst eröffnet und ihm das entscheidende Wort, welches den Konflikt der Handlung löst, in den Mund gelegt, ohne es selbst auszusprechen. Jenes reizende Motiv (Andante con moto in Ges-dur) „Ich möcht ihn fassen“ schürzt im zweiten Akte den Knoten, den es, vor dem Schlusse des vierten Aktes zurückkehrend, wieder löst. Katharina erliegt nicht der rauhen äußeren Gewalt, sondern der sanften inneren Regung ihres Herzens; ihr Mädchenstolz schmilzt wie Schnee in der Märzsonne, und die im Winterschlafe befangenen Knospen ihres verschlossenen Gemüthes fangen allmählich an zu blühen. In Petruchio, der nun ein ganz anderes, sympathisches Ansehen gewinnt, lernt sie den ihr überlegenen M a n n verehren; nicht ihren Körper, sondern ihren Geist hat er überwunden. Bei Shakespeare erscheint Petruchio als ein ungehobelter wüster Geselle, dem nur daran liegt, eine reiche Heirath zu machen; Alles an ihm ist rücksichtslose Willkür, dünkelhafter Trotz, gemeine Berechnung. Widmann hat das Henkermäßige aus seinem Wesen entfernt und dafür eine Menge liebenswürdiger Züge hineingetragen. An Katharina knüpfen sich für ihn Erinnerungen der ersten Jugend; als reicher und schöner Mann hat er das Leben genossen, seine Wünsche sind ihm ohne Widerstand in Erfüllung gegangen, die Zerstreuungen der Welt fangen an, ihn zu langweilen, selbst die Strapazen und gefährlichen Abenteuer seines ruhelosen Umherschweifens versagen ihm ihren Reiz, er steht auf dem Punkte, blasirt zu werden,

und sehnt sich nach einem erstrebenswerthen Ziele. Da trifft er in Katharina unvermuthet ein neues, ihm noch nie vorgekommenes Objekt seines Ehrgeizes. Das einzige Weib, das seinen Bewerbungen ernstlichen Widerstand entgegenstellt, soll ihm die Krone des Lebens reichen, und was Keinem vor ihm gelungen, ihm wird und muß es gelingen. Beide sind für einander geschaffen, und von ihrer Vereinigung ist für Beide ein wahres Glück zu erwarten. Daß die Möglichkeit derartiger psychologischer Verfeinerungen schon manchen aufmerksamen Leser Shakespeares vorgeschwebt haben mag, glauben wir gern, aber daß das Gewünschte mit so einfachen, kaum bemerkbaren Strichen herzustellen sein würde, wird kaum Jemand vermuthet haben. Hier hat der Dichter sich bewährt, den wir in Widmann kennen und verehren, und der ungemein seltene Fall ist eingetreten, daß zwei ebenbürtige Talente zu guter Stunde sich gefunden und vereinigt haben, um ein in jeder Beziehung so harmonisches und lebensvolles Werk zu schaffen, wie diese komische Oper.

Mit den gewöhnlichen Begriffen, nach welchen eine komische Oper beurtheilt zu werden pflegt, darf man dem Götzschen Werke nicht auf den Leib rücken; es wird ihnen und es will ihnen auch nicht Stand halten. Von einem losen Gefüge halb dramatischer, halb lyrischer Szenen, von einer leicht gegliederten Reihe musikalisch-illustrirter Situationen, von dem beliebten Ueber- und Untereinander der Massen und Personen ist hier die Rede nicht. Alles nimmt seinen bestimmten logischen Verlauf, genau wie der Dichter ihn vorgezeichnet; dem Orchester fällt ein wesentlicher Antheil an den Vorgängen der Bühne zu, und sowohl der Chor, als die Solisten sind so eng in die Handlung des Ganzen verflochten, daß man keine einzige Szene oder Arie daraus hinwegnehmen könnte, ohne ihr und dem Werke Gewalt anzuthun. Der Vergleich mit Wagners „Meistersingern“ drängt sich dem Zuhörer sofort auf. Aber derselbe trifft doch nur in einigen Aeußerlichkeiten zu, wenn auch die fruchtbare Anregung, die Götz von Wagner empfangen hat, nicht übersehen werden darf. In Bezug auf unmittelbare Wirkung, auf Größe der musikalischen Ideen, auf Glanz und Pracht des Kolorits kann die „Widerspänstige“ mit den „Meistersingern“ sich keineswegs messen; was dagegen die Festigkeit des musikalisch-dramatischen Gebäudes, die Gliederung und Proportion seines Organismus, die psychologische Vertiefung der Charaktere und die Lebendigkeit ihres individuellen Ausdrucks anbetrifft, so geben wir der „Widerspänstigen“ unbedenklich den Vorzug. Nur scheinbar stimmen Götz und Wagner in ihren Stilprinzipien überein. Wagner als rücksichtsloses, ungestümes Genie, treibt seine Theorie auf die Spitze; Götz als wählerisches, besonnenes Talent, führt sie auf die Basis zurück und wägt ihre Vortheile gegen ihre Nachtheile ab. Das Orchester be-

vormundet die Sänger nicht, setzt sie nicht zu Ripienstimmen der dramatischen Symphonie herab; es duldet nicht, daß sie ihm übergeordnet, verlangt aber auch nicht, daß sie ihm untergeordnet seien, sondern respektirt ihre wohlberechtigte Gleichordnung. Die Personen vergessen ihre melodische Herkunft nicht so weit, daß sie sich zu unaufhörlichen Rezitativen verurtheilen ließen, und sind nicht so überklug und dünkelhaft, daß sie immer nur nach Art der rezitirenden Schauspieler einzeln gehört sein wollen. Sie wissen, daß sie auf einander angewiesen sind, daß sie ihren Charakter nur im gegenseitigen dramatischen Spiele entwickeln und bethätigen können, daß sie durch das Ensemble also nur gefördert, keineswegs aber gestört werden, und daß sie im Chor einen lebendigen Hintergrund haben, von welchem sie um so schärfer und deutlicher sich abheben. Der Chor ist nicht der außerhalb der Aktion stehende dramatische Störenfried der alten Oper, aber auch nicht der auf einen günstigen Zufall angewiesene Halb-Pensionär, jener Chor z. B., zu welchem ihn Wagner degradirt hat, sondern der wichtige und unentbehrliche Faktor der Oper, der er sein soll.

So zeigt uns Götz in der „Widerspänstigen“ nicht nur einen Charakter-, sondern auch einen Januskopf, der in Vergangenheit und Zukunft blickt, die Erinnerungen der einen nicht verwirft und die Hoffnungen der anderen nicht aufgiebt. Seine komische Oper ist neben den „Meistersingern“ so ziemlich die einzige, die für ein großes Haus paßt und in demselben sich wohl befindet. Ihre Reize schwimmen, wie schon früher gesagt, nicht an der Oberfläche und lassen sich nicht im Vorübergehen abpflücken. Sie blühen wie Veilchen im Grase versteckt und wollen gesucht werden: wer kein Organ für ihre sanft leuchtende Farbe und ihren bescheidenen Duft besitzt, wird ihrer schwerlich gewahr werden. Gleich das mondscheintrunkene Ständchen in Es-dur, mit welchem Lucenzio die Oper eröffnet, ist ein solches Veilchen. Wie originell sind die Unterbrechungen des Gesinde-Chors, der dem tyrannischen Hausfräulein entfliehen will und sich für Geld und gute Worte zum Bleiben bewegen läßt, dazwischen die wispernden Stimmen der an die Fenster eilenden Nachbarinnen; dann der lustige A-capella-Gesang der beim Weine sitzenden Dienstleute hinter der Szene; die Rückkehr der ersten Melodie und das Ständchen mit der sehnsüchtig flehenden Klarinette; das Erscheinen Biancas auf dem Balkon, die mit einer strahlenden Wendung von E nach C beginnende Apostrophe Lucenzios; das graziöse, von wundervoller Detailmalerei getragene Zwiegespräch der Liebenden, deren Stimmen endlich wie zwei blühende Zweige in einander greifen; unmittelbar darauf die lächerliche Serenade Hortensios; das komische Duett der beiden Rivalen; das charakteristische, von einer wirbelnden

Trillerfigur begleitete Auftreten Petruchios, der sich mit einem kriegerischen Maestoso rüstet, in den Streit gegen Käthchen zu gehen; sein zarter Gutenachtgruß und das kleine Terzett von Bässen, das den ersten Akt beschließt — das Alles sind auserlesene Feinheiten musikalischer Deskription und Plastik. So könnten wir dem Komponisten noch weiter nachgehen und Akt für Akt und Schritt für Schritt auf die intimen Vorzüge seines Werkes hinweisen. Auch auf einige Mängel würden wir stoßen, wenn die eigenthümliche Vorliebe für Moll-Tonarten und zweitheilige Taktweisen, welche oft zur Steigerung der aus Ernst und Scherz, Lachen und Weinen gemischten, humoristischen Wirkung dienen sollen, für solche anzusehen sind.

„Merlin“.

Von Karl Goldmark.

(1886.)

Der Dichter des Merlin soll noch geboren werden. Keineswegs wollen wir damit behaupten, daß nicht schon zu verschiedenen Zeitläuften Menschen mit und ohne Phantasie, Beredtsamkeit und Geschmack dieser aus dem Nebel der Sage hervordämmernden Gestalt beizukommen versucht hätten. Wir wollen nur sagen, daß noch Keinem unter ihnen der Versuch geglückt ist. Den Kleinen erging es, wie es ihnen mit solchen Gegenständen gewöhnlich ergeht: sie heulten um den vergrabenen Schatz, aber sie hoben ihn nicht; der einzige Große dagegen, welcher dies hätte vollbringen können, verfehlte die rechte Stelle und füllte die leere Grube mit allerlei kostbaren Stücken seines eigenen Besitzthums aus. Karl Immermann und sein in freier lyrisch-dramatischer Form verfaßter „Merlin“ sind von der literarischen Kritik über Gebühr gepriesen und gescholten und ebenso schnell wieder vergessen worden. Auf das deutsche Publikum hat dieser „Faust“ der romantischen Schule niemals eine Wirkung ausgeübt, und er gehört zu den merkwürdigen Denkmälern einer aus dem Gleichgewicht gebrachten Kunst, an denen die Nach-Goethe- und Schillersche Periode so reich ist. Auch andere Ueberlieferungen der alten Mythe sind nicht zur allgemeinen Kenntniß der Oeffentlichkeit gedrungen. Vielleicht war es verhängnißvoll für den im Bücherwalde der Bibliotheken jahrhundertelang festgebannten Weisen, daß die gütigen Feen, welcher seiner erlösend sich erbarmten, zwei Blaustrümpfe waren. Dorothea v. Schlegel und ihre Freundin Helmina v. Chezy, die überspannte Verfasserin des Euryanthe-Textes, haben die Geschichte des Zauberers Merlin aus gedruckten und handschriftlichen

Quellen zusammengestellt und unter Friedrich v. Schlegels Redaktion herausgegeben; man kann sie im siebenten Bande der sämmtlichen Schlegelschen Werke mit Bequemlichkeit nachlesen und wird die Lektüre des an Abenteuern reichen Ritterromans nicht bereuen. Es wäre uns leicht, hier mit Hilfe eines Nachschlagebuches den fabelhaftesten Aufwand an Wissen zu entfalten, und kein Autor, der jemals mit Merlin in Berührung gekommen, von Gottfried v. Monmouth bis zu Alfred Friedmann herunter, würde unserem Scharfblick entgehen. Da wir aber nicht gern mit erborgter Weisheit prunken, begnügen wir uns damit, die einfache Thatsache zu konstatiren, daß Merlin eine durchaus unpopuläre Persönlichkeit geblieben ist.

Für den Verfasser eines Operntextes ist dieser Umstand, so viel Verlockendes er in der Theorie auch haben mag, kein praktischer Vortheil. Er muß seinen Helden dem Publikum erst vorstellen und bedarf dazu eines sehr weitläufigen Zeremoniells; denn mit ein paar hingeworfenen charakterisirenden Bemerkungen oder einer Reihe von vorbereitenden Nebenaktionen ist das schwierige Werk nicht abgethan. Ungewöhnlich starke poetische Gestaltungskraft und streng geschulte Bühnenerfahrung müßten sich im Geiste des Librettisten vereinigen, welcher mit einiger Aussicht auf Erfolg den gewaltigen Stoff beherrschen lernen sollte. Herrn Siegfried Lipiner, dem Textdichter der Goldmarkschen Oper, fehlen die genannten Eigenschaften gänzlich. Er wäre in seiner Art auch mit dem Merlin fertig geworden, wenn er ihn in den Mittelpunkt einer jener mystisch-philosophischen Gedankendichtungen hätte rücken dürfen, wie er sie im „Entfesselten Prometheus“ und „Renatus“ uns gegeben hat. Seine hochfliegende Phantasie, welche die Grenzen des Vorstellbaren gern hinter sich lassen möchte, die trunkene Beredtsamkeit seiner in gottverworrenen Worten nach dem Unaussprechlichen ringenden Diktion, der prophetische Ueberschwang und die dunkle Gluth seiner die tiefsten Tiefen des Herzens durchwühlenden Empfindungen — diese und andere Vehikel des glänzenden Rhetors, als welchen wir Lipiner kennen und schätzen, werden den Dramatiker nicht fördern, sondern hemmen, sobald ihnen die überlegene Ruhe des kühl abwägenden kritischen Verstandes ihr Gegengewicht versagt. Lipiner hat offenbar bei der neuen, ungewohnten Arbeit sich den größten Zwang angethan; er hat sich gefaßt, so weit er sich fassen konnte, aber er hat als Librettist bei Weitem nicht so viel gewonnen, wie er als Poet verlor. Im Gefühl der Unsicherheit lehnte er sich an fremde Stützen an, er ahmte — bis in den wörtlichen Ausdruck hinein — den Textdichter der „Nibelungen“, des „Tristan“ und „Parsifal“ nach, ohne von dessen im Theaterhandwerk erprobter Routine etwas zu profitiren. Gerade was er selbst reicher

und besser besaß, entlehnte er von Wagner, und was ihm dieser hätte bieten können, verstand er nicht zu benützen. Daß Lipiner ein genießbares Buch geschrieben hat, welches poetische Schönheiten aufweist und dem Musiker Raum zu freier und mannigfaltiger Bewegung giebt — wer wollte es leugnen? Aber das Gedicht bleibt am Buche hängen, es liest sich besser, als es von der Bühne herab wirkt; das Lampenlicht der Koulisse, jene gefährliche Sonne, die das geringste Versehen des Dramatikers an den Tag bringt, deckt seine großen und kleinen Schwächen unerbittlich auf. Da sehen wir, daß die Handlung keine Logik besitzt, die Situationen keinen Hintergrund haben, die Figuren keinen Schatten werfen. Das Reich des Unwahrscheinlichen und Unmöglichen verdrängt die glaubhafte Welt des Natürlichen, des Natürlichen im weiteren Sinne, in welchem auch Märchen und Wunder heimisch sein müssen, sofern wir ihnen glauben sollen; die konkreten Personen verwandeln sich in abstrakte Begriffe und verlangen, um überhaupt Theilnahme zu erwecken, nach symbolischer Deutung; jede Figur verschwindet hinter einem Räthsel, das seiner Auflösung vergeblich entgegenharrt, und die Punkte, welche der Dichter macht, sind für den Zuschauer ebensoviele Fragezeichen.

Merlins Zaubergewalt ist geknüpft an zwei sachliche äußere Objekte, Harfe und Schleier; an eine ihm innewohnende Eigenschaft, seinen magischen Seherblick, mit welchem er die drei Zeiten und alles in ihnen Lebende durchschaut, und endlich an die Person eines ihm widerwillig dienenden Dämons. Wie umständlich! Er rührt die Saiten der Zauberharfe und der Geist seiner Mutter, einer reinen Jungfrau, welche der Teufel im Schlafe verführt hat, kommt über ihn; sein Auge wird hellsichtig, und er entdeckt den Verräther im Hofgesinde des Königs Artus; aber er sieht das Verderben nicht, das ihn, während er noch die Harfe schlägt, in Gestalt der plötzlich auftretenden Viviane bedroht. Das Instrument hat also seine geheimnißvolle Macht, die es soeben erprobte, sofort wieder verloren und der weithinschauende Weise verwandelt sich im Handumdrehen in einen kurzsichtigen Thoren. Liebe macht blind, warum sollte sie nicht auch dem Seher seine göttliche Kraft entwenden? Ganz gut. Aber dann brauchte der Dämon, der, wir wissen nicht wie, die schnelle Viviane herbeischafft, nicht erst in Aktion zu treten. Den Zauberer zu bezaubern würde jedem beliebigen hübschen Mädchen gelingen, an denen es unter den Damen der schönen Königin Ginevra nicht mangelt. Merlin, der Alles weiß, kennt leider die einzige Bedingung nicht, von welcher er abhängt, nur ein unbestimmtes Gefühl will ihn bedeuten, daß er nicht lieben dürfe. O, hätte doch der Dichter seinen Helden über sein Schicksal aufgeklärt, anstatt es dem Unschuldigen über den Hals zu schicken! Die tiefe Tragik der Mythe und ihre all-

gemein menschliche Bedeutung wären dann zu ihrem Rechte gekommen. Der herrliche Seher, der mit offenen Augen in sein Verderben geht, weil er trotz aller übernatürlichen Gaben im Grunde seines Herzens doch nur ein Mensch ist, der menschlich fühlt und irrt, ist die poetische Gestalt, die wir zu sehen wünschen, nicht aber der unfreie, in magische Gewalten wie ein Kind eingewickelte und verschnürte ohnmächtige Halbgott, der sich von einem tölpischen Teufel übertölpeln läßt und zu Schanden wird, weil er das Zaubern nicht ordentlich gelernt hat. Lipiner braucht für den einfachsten Schachzug des Dramatikers drei Figuren, die einander gegenseitig im Wege stehen, und setzt damit sein Spiel mat. Merlin beschwört den Dämon, der Dämon beschwört Morgana, Morgana beschwört (wahrscheinlich) Viviane, Viviane beschwört Merlin — ein circulus vitiosus! Der Held, welcher den ewigen Mächten der Vergeltung zum Opfer fallen sollte, erliegt einer schwachen Stunde, er hat sich nicht „in die eigenen Zauberkreise festgebannt“, sondern zappelt sich als ein armer Pechvogel an der Leimruthe des Zufalls zu Tode. Ein fremder Geist bewegt die Saiten seiner Harfe, ein fremder Geist verrichtet seine Kriegsthaten, ein fremder Geist besiegelt seinen Untergang; man wundert sich nur, daß sich nicht noch ein fremder Geist herzufindet, der das galante Abenteuer mit Viviane für ihn bestehen könnte. Wir haben uns mit Merlin auseinandergesetzt und wollen noch ein Wort mit den Uebrigen reden. Da ist Viviane, das liebende Weib schlechthin, welches ohne Besinnung Alles thut, was den Geliebten zu Grunde richten muß, ihre schrankenlose Selbstvergessenheit mit dem unwiderstehlichen Zwange des Fatums beschönigt und sich schließlich, wenn das Opfer keinen Sinn mehr hat, begeistert in den Tod stürzt. Oder ist dem Selbstmord Vivianens, die sich an der Seite des sterbenden Merlin ersticht, irgend welche höhere ethische Bedeutung beizumessen? Wäre der Dämon ein richtiger Teufel, er würde seine Freude haben an der doppelten Seelenbeute, die er davonträgt. Nicht mehr leben zu wollen ohne den Geliebten, ist begreiflich, aber nicht moralisch, wenigstens nicht im Sinne der Mächte, welche hier die ewige Gerechtigkeit vertreten. Eine sich selbst vernichtende Liebe kann deshalb nicht „stärker als der Tod“ genannt werden. Der Himmel müßte sich vor der Selbstmörderin verschließen und die Hölle walten lassen, deren Abgesandter den ihm verfallenen Merlin ohne Widerspruch aufgiebt, nur, weil Viviane den seit Wagner beliebt gewordenen „Liebestod“ erleidet und das Stichwort ausspricht, welches den Unhold in die Versenkung treibt. Den Dämon haben wir bei dieser Gelegenheit bereits kennen gelernt. Was ihm die Gewalt über Morgana giebt, die zuerst das Geheimniß Merlins verräth, sich später aber der verzweifelten Viviane liebreich und tröstend

annimmt, erfahren wir nicht. Auch über sein Verhältniß zu Merlin werden wir durch Lipiners Dämonologie nur sehr mangelhaft unterrichtet. Merlin scheint ihn nur in Kriegsfällen zu verwenden, wo er ihn dann mit einem Unwetter über die heidnischen Sachsen herabschickt. Als er ihn am nöthigsten braucht, nämlich in den schrecklichsten Augenblicken, da seine Harfe verstummt, sein Seherblick erlischt und der von Viviane geraubte Schleier ihn an den Felsen fesselt, ruft er ihn nicht zu Hilfe, er hat ihn vergessen oder entlassen wie einen unnützen Diener, obwohl er in völliger Ahnungslosigkeit noch immer an den Eifer seines Hausteufels glauben müßte. Noch schlimmer als die Geister und das Liebespaar werden die Ritter der Tafelrunde von Lipiner behandelt. Sie jauchzen Triumph, tragen das Symbol der Tapferkeit, den Eichenkranz, in die Stirn gedrückt, und sollten vor Scham vergehen. Der Kranz ist eine Lüge, denn er bedeckt nur das Schandmal ihrer Feigheit. Sie sind zwar sehr kriegerisch, kommen aus dem Kriege und ziehen in den Krieg, und wenn sie nichts im Felde zu thun haben, so zetteln sie eine Verschwörung an, aber sie verrichten nur Schlächterarbeit, da nicht sie, sondern ihr übermächtiger Verbündeter den Feind niederwirft. Merlin bleibt allerdings immer als die ultima ratio regis vorsorglich zu Hause, aber es dauert nie lange, so laufen die Ritter aus der Schlacht fort und holen ihn herbei. Warum er nicht gleich mitgeht oder die auswärtigen Angelegenheiten nicht gänzlich seinem Dämon überträgt? Ja, warum? Endlich müssen die Edlen freilich einsehen, daß auch Merlin ihnen nicht mehr helfen kann, da er wie Prometheus an einen Felsen geschmiedet ist; sie folgen dann der schmerzlichen Aufforderung des biederen Lancelot und gehen über den unangenehmen Zwischenfall höchst gefaßt zur Schlachtordnung über. Eine solche Tafelrunde verdiente keinen besseren Artus. Die wenigen Worte, die der König redet, verrathen, daß er ein Schwätzer ist und in genealogischer Descendenz von den Wagnerschen Heldenonkeln abstammt. So, denken wir, hat einmal König Marke in jüngeren Jahren ausgesehen. Und die Handlung des Stückes? Bei Lipiner wird nicht gehandelt, sondern nur gezaubert und geliebt. Alle diese Ritter, Dämonen, Feen und Geister sind nur eines langen, an poetischen Schönheiten reichen Zwiegespräches wegen da, das mit vielen anderen anmuthigen und gefühlvollen Partien des Librettos Ersatz leistet für dessen Willkürlichkeiten und Gebrechen. Und dieses Duett war wohl auch der hauptsächliche Grund, der den Komponisten sich für den „Merlin“ entscheiden ließ.

Goldmark hat mit seiner Musik den dem Verfahren seines Textdichters entgegengesetzten Weg eingeschlagen. Auch er holt sich Rath bei Wagner, aber er schwört nicht auf die Worte des Meisters, sondern

wendet und deutet sie nach seiner eigenen Weise. Direkte Berührungspunkte mit den Wagnerschen Werken werden weder gesucht, noch vermieden, doch ist es nicht der Schöpfer eines einzelnen Werkes, welchem der Komponist des „Merlin“ nachbetet, sondern die kunstgeschichtliche Erscheinung desselben in ihrer Gesammtheit, von welcher er Aufklärung und Belehrung empfängt. Die Anlage der Oper zeigt dieses Verhältniß sogleich in klar erkennbaren Zügen. Wohl haben „Tristan“ und die „Trilogie“ auf „Merlin“ eingewirkt, aber auch die „Meistersinger“, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ haben im Stillen daran mitgearbeitet; daneben sind Einflüsse von Weber, Marschner und Schumann wohl zu bemerken. Der in kolossalen Dimensionen aufgebaute erste Akt, welcher beinahe die Hälfte des Ganzen ausmacht — und nicht zu dessen Vortheil — ist eine Oper für sich, er sticht von den beiden anderen Aufzügen ziemlich deutlich ab und legt die Vermuthung nahe, daß der Komponist hier ausgeruht und erst nach mehrjähriger Pause seine Arbeit wieder aufgenommen habe. Die Chöre herrschen vor und ein prachtvolles Finale (Septett) krönt das stattliche Gebäude.

Das Septett, mit welchem die Tafelrunde Viviane willkommen heißt, nebst dem sich daranschließenden Chor, ein würdiges Seitenstück zu den Finalsätzen des „Tannhäuser“, ist unserer Meinung nach der musikalisch bedeutsamste Satz der Oper. Wie bei Wagner fällt das „Sei uns gegrüßt“ als Losungswort für ein großartiges Ensemble; Einer nach dem Andern stimmt dem königlichen Gruße bei, der Chor stützt den polyphon ausgeführten Stimmenkörper mit breiter Basis, und über den sechs Solostimmen der Tenöre und Bässe schwebt als siebente der hohe Sopran Vivianens wie auf silbernen Schwingen — man denkt unwillkürlich an Elisabeth und die Sänger des Wartburgkrieges. Auch sonst beanspruchen im ersten Akte Chöre und Ensemblesätze den breitesten Platz; die Geister des Moores und der Haide, welche von Merlin gegen die Feinde mobil gemacht werden, melden sich zum Worte, Barden und Reisige sind ihrer löblichen Pflicht als prädestinirte Mitglieder von Gesang- und Kriegervereinen eingedenk, das Manns- und Weibsvolk will bei der glücklichen Rückkehr der Sieger doch auch seiner Freude den entsprechenden Ausdruck geben — kurz, gegründete Veranlassungen zu gemeinschaftlichem musikalischen Auftreten sind immer vorhanden, und Goldmark verstände sich schlecht auf seinen Vortheil, wenn er sie nicht gehörig wahrnähme. Aber er verwöhnt den Zuhörer, und verleitet ihn zu dem Irrglauben, es werde nun frisch und munter so weiter fortgehen. Das Bischen Rezitativ hat man gerne zur Erholung von ausgiebigeren Genüssen mit in den Kauf gezogen und ist auch nicht unwirsch geworden bei der verfänglichen Beobachtung, daß selbst begleitete Rezitative zuweilen recht

trocken sein können. Nun aber geht es so nicht weiter. Der zweite Akt mit seiner verwünschten Verschwörungsszene, die bloß dazu da ist, um das Erlöschen des Seherauges zu versinnlichen, will auch musikalisch nicht vom Fleck. Unser Ohr erwartet, neue Schmeicheleien zu hören, und die wiederholte Zusammenkunft der Ritter, welche obendrein zu ihrem Unglück an die Versammlung der Meistersinger erinnert, macht uns ungeduldig. Wir finden den über das erlaubte Maß ausgedehnten Abschied der Edeln mit dem sentimentalen Terzenschritt am Ende nichts weniger als männlich, vielmehr so unritterlich, zunftmäßig und larmoyant wie möglich. Merlins weltverlorene Apostrophe an die kühle Einsamkeit seiner stillen Waldrast bringt uns die ersehnte Erquickung. Aber kaum sind wir empfänglich genug gestimmt, um theilnehmend an den lyrischen Herzensergießungen des erlauchten Liebespaares uns erfreuen zu können, da fährt der Teufel mit seinem Bocksfuße dazwischen und stampft plötzlich ein großes Ballet aus dem Boden, auf welches wir wahrhaftig jetzt am allerwenigsten gefaßt waren. Wir öffneten das Ohr den süßen Bekenntnissen der Liebe, und man springt uns mit dem Flitterkram einer Feerie in die Augen; ein Liebender, der zwei Stunden lang auf die Ankunft seiner Angebeteten wartet, kann nicht ungeduldiger werden. Was hilft der Wasser- und Feuerzauber, wenn das Herz dabei verschmachtet? Endlich kommt das große Duett, doch es kommt zu spät. Seine musikalischen Schönheiten hätten früher Wunder thun müssen, aber sie greifen an abgestumpfte Sinne und pochen an verschlossene Thüren. Es ist, als wäre soeben der zweite Akt des „Tristan" an uns vorübergerauscht und wir vernähmen sein klagendes Echo in unserer Seele. Die Klage wächst zur Anklage an, und wir verurtheilen den Komponisten, der es so gut und ehrlich meinte. Wie ungerecht und doch wie verzeihlich! Denn wir reden hier nicht mehr als die Vertreter des formulirten Gesetzes, sondern haben uns unter die Geschwornen gemischt, welche von ihrem natürlichen Rechtsbewußtsein irregeführt werden können. Es ist immer mißlich, den Künstler gegen sein eigenes Werk zu vertheidigen. Goldmark hat die Partitur des „Merlin" sich über den Kopf wachsen lassen; viele und blüthenschwere Zweige müßten unter der Scheere fallen, wenn er freie Aussicht gewinnen wollte.

Wie der zweite Akt der Oper, so nähert sich auch der dritte (in seiner Knappheit und Präzision der gelungenste) dem Stile des Musikdramas. Die instrumentale Introduktion, ein in düstere Farben der tiefsten Schwermuth getauchtes psychologisches Tongemälde von ergreifender Wirkung, läßt uns des meisterhaften Vorspieles gedenken, welches, wie die bekannten Vorbilder bei Wagner, den ideellen Inhalt des Werkes in einem symphonischen Satze zusammendrängt. Hier sei auch

erwähnt, daß Goldmark das Leitmotiv in bescheidener Weise zur Anwendung bringt. Merlin, Viviane und der Dämon sind mit mehreren dieser charakteristischen Tonreihen ausgestattet, und noch einige andere musikalische Symbole treten für die Bezauberung Merlins, seine Liebe zu Viviane und seine Erlösung an den geeigneten Stellen ein. Vielleicht findet der Komponist seinen Wolzogen, der die verborgenen Beziehungen dieser Motive zu der Menschheit im Allgemeinen und Besonderen exegetisch beleuchtet. In die todestraurige Stimmung des letzten Aktes bringt ein frischer sechsstimmiger Frauenchor eine reizende Abwechselung; der Trauermarsch und die erschütternde Schlußszene mit dem Verklärungsgesange der Viviane hinterlassen durch den feierlichen Ernst und die weihevolle Größe ihres musikalischen Ausdruckes einen nachhaltigen Eindruck, und der Zuhörer scheidet von dem Werke mit dem Gefühle, einen, wenn auch anstrengenden, so doch würdigen Kunstgenuß gehabt zu haben.

„Das Heimchen am Herde“.

Von Karl Goldmark.

(1896.)

Vor einem Librettisten ist das Kalb nicht sicher in der Kuh, oder sagen wir, um uns höflicher und für den vorliegenden Fall passender auszudrücken: er schont das Kind im Mutterleibe nicht.

Wen sollen wir für den Helden der Oper „Das Heimchen am Herde“ betrachten? Etwa den im Vordergrunde der Ereignisse (soweit von solchen überhaupt die Rede sein darf) stehenden John Peerybingle, dem A. M. Willner, der Librettist, den schlichten Fuhrmannskittel ausgezogen hat, um ihn in die prunkvollere Uniform des Postillons hineinzustecken? John kommt von der Fahrt nach Hause, bringt einen Fremden mit, den verkleideten Edward Plummer, läßt sich von seinem Nachbar, dem lächerlichen Spielwaarenhändler Tackleton, gegen den Gast aufhetzen, belauscht diesen im zärtlichen Tête-à-tête mit Dot, seiner hübschen jungen Frau und sieht dann ruhig zu, wie die Beiden zur Schlafenszeit miteinander ins Haus abgehen, während er es vorzieht, die Nacht im Garten zu kampiren … Doch Edward! Vielleicht wurde um seinetwillen das Spiel in Bewegung gesetzt, damit er es als König beherrsche. Da er ledig ist, auf Freiersfüßen geht und Tenor singt, so scheint er auf den ersten Blick die erforderliche Qualifikation zum Primo Amoroso der Oper zu besitzen. Aber auch nur auf den ersten Blick. Denn der aus Südamerika in sein heimisches Dorf zurückgekehrte Seemann findet hier Alles,

wenn nicht gerade in der besten Ordnung, so doch geneigt und bereit, sich seinen Wünschen unterzuordnen. Daß May Fielding, seine Braut, des langen, vergeblichen Wartens müde, entschlossen scheint, eine thörichte Vernunftehe mit Tackleton einzugehen, bedeutet kein ernstliches Hinderniß für ihn. Er brauchte ja nur das, was er später thut, gleich zu thun, brauchte nur die ihn unkenntlich machende Maske, die er, man weiß nicht warum, anlegte, wegzuwerfen, May in die Arme zu schließen und die Oper wäre aus.

Die Frauen sind nicht im Stande, Ersatz zu leisten für die uns gleichgiltigen Männer. May besitzt nicht mehr Leben und Persönlichkeit als eine der Puppen, die sie für Tackleton arbeitet. Frau Dot aber straft die gute Meinung, welche wir von ihr haben, Lügen, indem sie, das angebliche Muster ehelicher Liebe und Treue, sich unversehens in die herzloseste Kokette verwandelt, die aus purer Laune ihren Gatten in Gram und Verzweiflung stürzt. Sie weiß, daß sie von John belauscht wird und umarmt den vermummten Geliebten ihrer Freundin mit doppelter Herzlichkeit, weil sie den ehrlichen John eifersüchtig machen will. Von diesem Augenblick an verliert sie unsere Theilnahme und sie würde uns überhaupt nicht weiter interessiren, wenn wir nicht wüßten, daß sie sich thatsächlich — in interessanten Umständen befindet! Wer uns das verrathen hat? Das geschwätzige Heimchen. O dieses Heimchen! Es ist ein merkwürdiges Exemplar der Grabheuschrecken, bald Gryllus domesticus, bald wieder Gryllus campestris, je nachdem es dem Verfasser beliebt, seine Grille hinter dem Ofen oder aus einem Rosenstrauch hervorhüpfen zu lassen. Und was dieses Haus und Feldheimchen Alles kann! Es fliegt und singt nicht nur, sondern springt auch über sich selbst hinweg, ein immanentes und transszendentes Wesen zugleich, das seine Individualität nach Gefallen mit einem höheren Begriffe vertauscht. Das Heimchen Willners macht den Prolog und Epilog und zieht den Vorhang eines Stückes auf und zu, in welchem es selbst mitspielt, genau wie Leoncavallos trauriger Hanswurst. Ja, es behauptet, um die Verwirrung noch zu steigern, daß es das Stück selbst verfaßt habe.

Dem Heimchen also verdanken wir die verfängliche Wissenschaft von Johns nahe bevorstehendem Familienglück. Willner ist geradezu berauscht von dieser an sich hübschen, fruchtbaren Idee, und er kann sie gar nicht oft genug wiederholen. Der Prolog nimmt gleich den Mund so voll, daß er von einer ganzen Schaar kleiner Kinder redet, die das „zärtlich traute Paar“ bald beglücken wird, und man ist schon darauf gefaßt, Frau Dot am Ende der Oper mit Drillingen niederkommen zu sehen. Zum Glück tritt diese Katastrophe, auf welche die Exposition hindeutet, nicht ein, vielmehr begnügt sich das Heimchen mit einem einzigen

Stammhalter, und auch dieser wird nicht auf natürliche Weise zur Welt gebracht, sondern erscheint, allerdings gestiefelt und gespornt in Postillonstracht mit Roß und Wagen als kleiner John II, dem beseligten Vater im Traume. In diesem aus der rosenduftigen Mondscheinnacht über einem Nixenweiher emportauchenden allerliebsten Kerlchen erkennen wir endlich den wahren Helden der Oper, der, obwohl er weder spricht noch singt, sondern stumm und regungslos verharrt, die Tendenz des Werkes beredt verkündet. Sie darf sich der allgemeinen Zustimmung versichert halten und trifft auch mit den Absichten des Originaldichters insofern überein, als dieser uns ein hohes Lied von Heimath und Vaterhaus, Eltern und Gattenliebe in seinem humorvollen Weihnachtsmärchen gesungen hat, der schönsten eines, die je von eines begeisterten Sängers Lippen geflossen sind. Dickens bringt den oft mißbrauchten Namen des Poeten wieder zu Ehren. Er ist der Schöpfer, der eine Welt aus dem Nichts entstehen ließ. Seine Inspiration hat er von dem monotonen Gezirp eines Heimchens empfangen, seine scharf umrissenen, in diskreten Farben leuchtenden Szenen und Gestalten von den kahlen Wänden des einsamen Zimmers abgezeichnet, seine liebenswürdige Fabel aus dem zerbrochenen Kinderspielzeug zusammengesetzt, das zu seinen Füßen am Boden lag. Es hieße seinem Genius zu nahe treten, wollte man ihn für die Entstellungen des auf ihm fußenden Librettos verantwortlich machen oder gar die leeren Virtuosenstücke des Balletmeisters, Maschinisten und Dekorateurs mit seiner gehaltreichen Kunst vergleichen. Traurig genug, daß die Oper zur Unzeit immer wieder an ihn erinnert, und noch trauriger, daß sie ohne diese Erinnerungen nicht bestehen kann! Aber dieses und andere nothwendige Uebel dürfen uns nicht ungerecht machen gegen den Bearbeiter, der die Mittel vom Zwecke heiligen ließ und das Verdienst für sich in Anspruch nehmen darf, dem Komponisten ein brauchbares Textbuch verfertigt zu haben, das stellenweise zu dichterischer Höhe sich erhebt und selbst da, wo es über die übliche Konvenienz nicht hinausragt, immer gefällig und sangbar bleibt. Wir verzeihen also Willner seine schonungslose Grausamkeit, tragen ihm die anderen Verhältnisse des Leibes und der Seele nicht nach, in die er Frau Peerybingle gebracht hat, und befreunden uns sogar mit dem von ihm in die Welt gesetzten Balletkinde John II., da der Librettist in Goldmark den eifrigsten Anwalt und Vertheidiger gefunden hat.

Goldmarks Musik ist eine eigenthümliche Mischung von angeborenen und erworbenen Elementen, die einander ebenso laut und einschneidend widersprechen möchten, wie die scharfen Gegensätze von Posse und Tragödie, Ballet und Drama, Operette und Oper, welche sich nur in einem Ausnahmefall einmal vertragen lernen. Mit keiner seiner beiden

früheren Opern läßt sich das „Heimchen am Herde“ vergleichen; verriethe nicht außer ein paar äußerlichen Manieren, wie die Vorliebe für den häufigen Wechsel von Dur und Moll, etliche chromatische Skalen, enharmonische Auflösungen und scharfe Dissonanzen, der strahlende Orchesterglanz den Komponisten der „Königin von Saba“ und des „Merlin“, er wäre kaum wieder zu erkennen. Jede der drei Goldmarkschen Opern bezeichnet eine Schaffensperiode des Musikdramatikers, schade nur, daß die drei verschiedenen Abschnitte nur durch je ein Werk repräsentirt werden! Im „Heimchen“ geht der Komponist vom Stile des Wagnerschen Musikdramas, den er übrigens auch in „Merlin“ nicht konsequent durchgeführt hat, über die zum Theil noch im Banne Meyerbeers stehende „Königin von Saba“ hinweg zum älteren deutschen Singspiele zurück, wie es die Epigonen Mozarts kultivirt haben, selbstverständlich ohne zum Nachahmer zu werden. Vielmehr macht die Musik zum „Heimchen“ den Eindruck eines Werkes, das trotz seiner beabsichtigten Archaismen doch nur von einem ganz modernen Künstler geschaffen werden konnte. Selbst Stücke, die, gleich dem Kouplet Tackletons „Wenn einer geht auf Freiersfuß“ oder dem Spottchor „Guten Morgen, Herr Tackleton“, nach alten Vorbildern geformt sind, haben ihre kleinen, nur ihnen angehörigen Besonderheiten. Auch Smetanas komische Opern sind nicht ohne Einfluß auf Goldmark geblieben; durch den Rhythmus des Zweivierteltaktes, den die Polka mit dem hier ins Auge gefaßten Schottisch gemein hat, ist unvermerkt melodischer Same in die Partitur des „Heimchens“ herüber geflogen, um hier fröhlich und unbekümmert in die Halme zu schießen. Daneben treten thematisch verwendete Partikeln deutscher Volksweisen hervor, die als Zitate wirken, auch wenn sie so nicht gemeint sein sollten. „Wenn ich ein Vöglein wär'“ könnte sogar für einen artigen musikalischen Witz dreingehen, da die Melodie von den lustigen Burschen zitirt wird, sobald sie den filzigen Puppenhändler in die Mitte genommen haben, um ihn an der Verfolgung Mays zu hindern, die im Brautwagen mit Edward davonfährt. Der geprellte Tackleton, der sich durch ein Fäßchen Wein loskaufen soll, seufzt wohl im Stillen: „Wenn ich ein Vöglein wär'!“ Möglicher Weise sind Kuckuck, Kuckuck ruft aus dem Wald“ (Elfengesang) und „Weißt Du, wie viel Sterne stehen“ oder „Eduard und Kunigunde“ (Spottchor) ebenfalls scherzhafte Anspielungen. Wie geschickt ist der Anfang des letztgenannten Liedes mit einer anderen Melodie zu einem originell rhythmisirten Chorsatze verflochten!

An klangvollen und sangbaren Melodien mangelt es dem Werke überhaupt nicht; nur stehen dieselben nicht immer im besten Einvernehmen mit den dramatisch bewegten Partien, die an den Goldmark der

früheren Perioden erinnern, und machen den Mangel der Handlung noch empfindlicher. Es kann endlich auch dem Unaufmerksamsten nicht verborgen bleiben, daß jede der vorkommenden Personen mit ihrem Lied auftritt, das sie gleichsam fertig in der Tasche stecken hat. Der Librettist zieht sich den Vorwurf zu, ein allzugefälliger Gelegenheitsmacher des Komponisten gewesen zu sein, dem er nicht immer einen Gefallen erweist, wenn er ihm ein lyrisches Gedicht nach dem anderen in die Hände spielt. Kaum hat May ihre choralartige Elegie mit dem schwermüthig gedehnten Refrain, ein schönes, innig empfundenes Stück, zum Besten gegeben — und sie ist schon die Dritte, da Heimchen und Dot ihr mit gutem Beispiel vorangingen — so erscheint auch John mit seinem von Posthornfanfaren geleiteten Entrée, das nicht zu seinem Vortheil an den über Stock und Stein holpernden Wagen mahnt, und kaum ist er damit zu Ende, so kommt Edward mit seinem Heimathliede, bis der weit über Gebühr, mit dem Ganzen in gar keinem Zusammenhange stehende, an sich recht muntere und unterhaltende Chor der Dorfleute dem Liederspiel vorläufig ein Ende bereitet.

Dieser Chor, der den ganzen Ort auf die Beine bringt, gehört zu den in der Natur des Werkes verborgenen Widersprüchen. Stark reduziren läßt er sich nicht, da er sonst als Musikstück ohne Wirkung bliebe; so, wie er ist, aber erweitert er das kleine Stübchen Johns zum weitläufigen Palaste und wandelt das Dorf zur Großstadt mit hunderttausenden von Einwohnern um. Aehnlich verhält es sich mit dem szenischen und instrumentalen Apparat; beide verlangen nach den Räumen der großen Oper, während der geistige Inhalt des Werkes und zum Theil auch dessen vokaler Ausdruck auf die intimste Behandlung angewiesen sind. Ein Elfchen, das neckisch die Theatergardine zuziehen und hinter ihr verschwinden will, bleibe aus unseren kolossalen Opernhäusern klüglich davon! Die zur ausgewachsenen Primadonna vergrößerte Grille müßte wieder zum Elephanten anwachsen, wenn sie ein solches Kunststück zu Stande bringen sollte. Dagegen wäre der mit Posaunen dreinfahrende fürchterliche Eifersuchtsmonolog Johns in der modernen Oper ganz am Platze, wenn er nur den eingebildeten Hanrei nicht zwänge, die Faust in der Tasche zu ballen, um dann freilich ganz folgerichtig in die eines Philosophen würdige Betrachtung über Weibertreue überzugehen.

All' die kleineren und größeren Unebenheiten und Mißverhältnisse des Werkes werden durch die gemeinschaftliche musikalische Basis, auf welcher sie sich erheben, miteinander verbunden und verglichen, so daß sie einem steilen, schroffen und unzugänglichen Gebirge ähneln, in dessen Thälern sich üppige Rasenflächen mit blühenden Blumen, schattigen

Bäumen und lieblichen Quellen hinabreiten. Es ruht sich angenehm unter dem grünen Laube, das Wasser rauscht so frisch und hell vorüber und die duftigen Kinder der Flur wachsen einem so freundlich in die Hand, daß man die drohenden Felsen beinahe als wohlthätigen Kontrast empfindet und begrüßt. Und der Meister, der diese ideale Verbindung herstellte und den gemeinsamen Stimmungsgrund für weit auseinander Strebendes schuf, ist eben derselbe Goldmark, dessen Gegenwart uns in allen seinen Werken lebendig wird. Er ging aus sich heraus und gab dem modernen Theater, dem Geiste der Zeit und dem Geschmacke der Menge, was er ihnen schuldig zu sein glaubte. Dann aber kehrte er wieder in sich zurück, und diese Einkehr rechnen wir zu den schönsten Heimlichkeiten seiner Oper. In dem Worte „Heim" lebt die verborgene Kraft, die auch in dessen Zusammensetzungen mächtig ist. Das Heimchen sang dem Komponisten so heimlich und süß von der Heimath und den Geheimnissen zärtlicher Seelen, daß er nur nachzusingen brauchte, was er gehört hatte. Da rührten seine Elfen nicht bloß die Füße, sondern stimmten auch ihre zarten Lieder an, da vereinigten sich die geprüften Herzen der liebenden Paare zu innigen Duetten, und da ließ auch die kleine Frau Dot zu dem Gezirp der Grille das schaurig süße, von einem mystischen Streicherchor ahnungsvoll eingeleitete Tonstück vernehmen, in welchem wir das Herzblatt des Werkes erkennen: „Heimchen, Heimchen, rath', was mag das wohl sein?"

„Das Andreasfest".

Von Karl Grammann.

(1885.)

Warum gerade das Andreasfest? Es wäre gewiß nicht unpassend, den Protokleten als Schutzpatron für eine Oper anzurufen, hatte doch Christus den Brüdern Simon und Andreas verheißen, sie würden ein großes Publikum fangen! Aber dann hätte der Heilige auch respektirt werden müssen. Roderich Fels, der Verfasser des Textes oder, wie es euphemistisch heißt: der „Dichtung", ist kein Menschenfischer geworden; er geht mit St. Andreas und dem ihm geweihten Feste so gewissenlos um, daß er den im Volke seiner Zaubergewalt wegen besonders geschätzten November-Abend in die wärmere Jahreszeit verlegt und sich um die bei seiner Feier beobachteten Gebräuche nicht im Mindesten bekümmert. Einen so groben Verstoß gegen die Kalenderordnung verträgt kein Heiliger. Bei Fels wird der Andreastag mit Würfelspiel und Zechgelage begangen, und dieser eigenthümliche Gebrauch auf eine

alte Geschichte von ausgesuchter Plattheit zurückgeführt. Im schönen Land Tirol, so heißt es, lebte zu Urväterzeiten ein edler Herr, der den Becher in beiderlei Gestalt als Glücks- und Freudenbringer verehrte; er würfelte und trank und hütete nebenbei seine Tochter Agnes wie seinen Augapfel. Da kam ein gewisser Heinz, rief: „Das Mädel oder keins“ und proponirte dem Papa, die Tochter auszuknobeln. Anstatt den verwegenen Knaben greifen und in ein sicheres Verlies bringen zu lassen, damit er bei Wasser und Brod wieder zu Verstande komme, geht der Alte gemüthlich auf das Anerbieten ein; Heinz wirft sieben, der Ritter acht, und da der Jüngling seine Freiheit aufs Spiel gesetzt hat, wird er der Leibeigene des Herrn v. Falkenstein. Die Knechtschaft scheint jedoch keine von den unerträglichen gewesen zu sein, denn wie die Ballade weiter erzählt, gelingt es dem traurigen Heinz alsbald, „sein Leid im Weine zu vertrinken“. Als darauf die Stadt Innsbruck in Kriegsgefahr gerieth, zeigte Heinz in einer kolossalen Kraftprobe, wie vortrefflich ihm der weinselige Dienst bei dem Falkensteiner bekommen: kurzweg, „schlug er alle Feinde todt“. Darüber war der Magistrat so erfreut, daß er den Hörigen loskaufte und ihm seine Agnes mit einer reichen Aussteuer zuführte. Weil nun der günstige Ausgang dieses Abenteuers gerade auf den Andreastag fiel, und die guten Innsbrucker in der Thorheit einiger ausgezeichneter Standespersonen das Walten einer höheren Macht zu erkennen glaubten, bestimmten sie vermittels eines hochwohlweisen Rathsbeschlusses, daß zum Gedächtniß des Falkensteiners das Spiel alle fünfundzwanzig Jahre wiederholt werde. Der § 11 ihrer Stadtordnung lautete also noch im fünfzehnten Jahrhundert: Es wird weitergeknobelt.

Der einsichtsvolle Theaterbesucher kann sich auf Grund dieser geistreichen Exposition ungefähr die interessanten Verwicklungen vorstellen, zu welchen das verruchte Knöcheln Veranlassung giebt. Aber der Dichter übertrifft die kühnsten Erwartungen. Wie fein ist es, daß er sein dramatisches Glück auf achtzehn Augen setzt! Der Theaterzettel nennt wirklich neun Personen, und sie werden fröhlich durcheinander geschüttelt, daß sie auf die Bretter herunterrollen wie ein Satz elfenbeinerner Würfel. Jeder überschlägt sich zweimal in der Luft, und wenn Alles auf dem Boden liegt, ist das Spiel gewonnen. Achtzehn — der höchste dramatische Wurf! Niemand wird jedoch darauf vorbeitet sein, zu erfahren, daß die Agnes der Oper, welche ihren Walter, einen Waffenschmiedegesellen, auf das Zärtlichste liebt, sich von dem gleichbenannten Edelfräulein der Ballade sehr zu ihren Ungunsten unterscheidet. Denn als der Geliebte, welchem kein anderes Mittel, den Willen des störrischen Vaters zu brechen mehr übrig bleibt, von dem guten alten Rechte Gebrauch

macht, seine Freiheit verzweifelt daran wagt und zum Becher greift, fängt sie plötzlich an, sentimental zu werden wie ein modernes Zierpüppchen, und es für eine Schmach zu empfinden, daß sie sich erwürfeln lassen solle. Merkwürdig: das ganze Volk sanktionirt den tollen Usus, ein feierlicher Herold „ladet freundlichst dazu ein", und der Vater Bürgermeister wahrt das Spielrecht der Stadt mit dem Becher in der Hand; er wirft fünfzehn, Walter achtzehn, und das Mädel gehörte dem Gesellen, wenn das alberne Ding sich nicht in den Kopf gesetzt hätte, zur Unzeit die Empfindsame zu spielen. Daß Walter des Mannes höchstes Gut, die Freiheit, seiner Liebe zum Opfer bringen will, scheint sie nicht zu bemerken, sie denkt nur an sich und ihre mimosenhafte Tugend, dabei auch an die ungewisse Aussicht, welche die Ehe mit einem professionellen Spieler darbietet, kurz, sie fühlt sich tief angelegt und verweigert dem Betrogenen ihre Hand. Der Dichter wird bei dieser unvermutheten Wendung, die ihm einen der rührendsten Aktschlüsse ermöglicht, ohne Zweifel das empörte weibliche Geschlecht auf seiner Seite haben. Und da wir es mit unseren Leserinnen nicht verderben wollen, machen wir gern eine kleine Konzession. Pflichten wir also der vornehmen Agnes bei, entrüsten wir uns über den Frevler und lassen wir die Glorie der Entsagung das Haupt des windigen Trotzköpfchens umleuchten! Ach, aber Niemand zeigt sich geschäftiger, den Heiligenschein zu zerstören, wie der Dichter selbst! Er mußte die Liebenden vereinigen, da es in den Sternen vorgeschrieben stand, daß sein Opernbuch kein tragisches werden sollte. Bei einiger Treu und Redlichkeit gegen den Charakter der Handlung war dies sicherlich nicht das leichteste und angenehmste Geschäft für ihn. Da bekam er einen sublimen Einfall. Ohne daß er dem Zuschauer etwas davon verrathen hätte, ließ er während der ganzen Zeit, welche über den beiden ersten romantischen Akten hinging, im historischen Hintergrunde den Kaiser Max auf der Martinswand sitzen; er hat ihn dort plazirt in der lebensgefährlichsten Lage, welche die Kunst des Maschinisten ihm erlaubte, um ihn dann später im gegebenen Augenblicke vor den Augen des Publikums herunterzuholen. Dieser Kaiser in der Reserve ist nicht einmal so neu, wie er aussieht; der alte Gott auf dem Schnürboden, der Deus ex machina, lebt noch und verläßt keinen Librettisten! Die Einfachheit, mit welcher Roderich Fels die unmotivirte Erscheinung des „letzten Ritters" vorbereitet, grenzt an das Erhabene. Kurz vor dem Schlusse des zweiten Aktes läuft das Volk zusammen und man fragt sich das Unglück gegenseitig ab. „Haben Sie schon gehört? Er sitzt droben auf der Martinswand." — „Er? „Wer?" — „Der Kaiser." Walter achtet nicht auf das allgemeine Geflüster; nur zu seinem Vergnügen unternimmt er die Bergpartie,

welche den Umweg zu seinem Innsbrucker Glücke bedeutet. Als der Held den letzten Gipfel der Koulissenkunst erreicht hat, überkommt ihn die gerechte Begeisterung eines Alpenvereinsmitgliedes; er freut sich, daß er den selbst für Schwindelfreie gefährlichen Weg ohne Führer zurückgelegt habe, und bricht in die schwungvollen Worte aus: „Drum hebt sich stolz die Brust, daß heut zum zweiten Mal das kühne Wagen mir gelang.“ Wir gestehen, daß wir bei dieser so erschütternden Situation den gehörigen Ernst nicht bewahren können. Jeder Unfall erhält, sobald er der Realität entrückt wird, eine komische Seite. Im Leben ist es gewiß sehr traurig, sich zu hoch verstiegen zu haben und nicht wieder hinunter zu können; im Bilde oder auf der Bühne lachen wir über den Greis, der sich nicht zu helfen weiß. Wenn Walter den Kaiser ängstlich bei der Hand nimmt, ihn sorgsam und vorsichtig den Felsen hinabgleitet, wünschen wir ihm wohl zu stolpern und gerathen in eine heitere Laune, die sich mit dem vorgeschriebenen feierlichen Sonnenaufgang und dem Andenken an den theuren Kaiser Max nur schlecht verträgt. Agnes wartet schon an der Spitze weißgewaschener Jungfrauen, um, wie es im Textbuche lautet, dem geretteten Kaiser „eine tiefe Reverenz zu machen“. Daß sich Walter bald herzufindet, versteht sich von selbst. Der Kaiser schlägt ihn zum Ritter und verleiht ihm das Prädikat „von Hohenhorst“ mit Nachsicht der Taxen. Die Bürgermeisterstochter spielt nun nicht länger die Gekränkte, da wahrscheinlich der Adelstitel alle ihre früheren Bedenken beseitigt hat, und reicht ihrem Getreuen die Hand.

Aus diesen kurzen Andeutungen, welche sich keineswegs vermessen, die Gebrechen der Dichtung vollständig aufzudecken, geht mit ziemlicher Bestimmtheit hervor, daß Roderich Fels der dramatische Petrus nicht war, auf welchen der Komponist sein Reich gründen konnte. Was Grammann verführt haben mag, den Text in Musik zu setzen, war wohl zumeist der breite Raum, welchen das Buch den dekorativen und deskriptiven Elementen der musikalischen Behandlung eröffnete. So viel Nebensächliches, Aeußerliches und Spektakelmäßiges wie das „Andreasfest“ enthält kaum eine andere Oper. Meyerbeer und Wagner werden in dieser Beziehung hier noch überboten, obwohl gerade in ihnen die Quellen zu suchen sind, von welchen Dichter und Komponist ihr Brünnchen speisen. Das Dramatische hat sich gänzlich in das Theatralische zerdehnt, und was ein in sich abgeschlossener, die Theilnahme des Zuschauers erregender Vorgang sein sollte, verfließt zu einer Reihe von Stimmungsbildern, bei denen die handelnden Personen nur eine Art von Staffage abgeben. Der Komponist steht auf den Schultern des Wagner der mittleren Periode; die verwandtschaftlichen Beziehungen des „Andreas-

festes" zu den „Meistersingern" fallen sofort in Auge und Ohr. Am glücklichsten ist Grammann in der kolorirten Schilderung äußerer Zustände; da streift er sein großes Vorbild, freilich nur nach Art der Tangente, welche den Kreis in einem einzigen Punkte berührt. Weniger gelingt ihm das persönlich Charakteristische; unter den Figuren der Oper besitzt Adam Schwartze, der Intriguant des Stückes, allein einiges individuelles Leben, und auch er wäre ohne den Kaspar Webers kaum zu denken. Das Liebespaar wird von einer sentimentalen Leitmelodie in Bann gehalten — ein Tropfen Zitronensäure in einem Glase Zuckerwasser — Walter und Agnes wechseln zwar ihre Farbe, haben aber kein Blut. Der schwärmerische Schmiedegesell, der, anstatt vor dem Amboß zu stehen, in den Bergen umherschweift, vermag sich in seinem großen Monologe nicht überzeugend darzustellen, da er mit dem allgemeinen Ausdruck, welchen die Dinge der Außenwelt in der Bildersprache der Musik gefunden haben, sich begnügt, anstatt die Empfindungen, die ihn von der Allgemeinheit trennen, zur Sprache bringen. Ueberall, wo Grammann sich von der Routine des Bilderns und Schilderns verlassen sieht, wo er in die Tiefen der Schöpferbrust greifen müßte, um das innerlich Durchlebte mit ursprünglicher Frische wiederholend mitzutheilen, versagt ihm der Ausdruck; dann flüchtet er nothgedrungenerweise zu der trivialen Umgangsphraseologie, die ihm, wie so Vielen, allzu bereitwillig für das Fehlende Ersatz leistet. Aus diesem Schwanken zwischen dem Anspruchsvollen und Leichtbefriedigten entsteht ein unseliges Mißverhältniß, welches sich als innerer Widerspruch des Künstlers und seines Werkes darthut. Das Orchester des Komponisten fordert ein Königreich und begnügt sich mit einer chambre garnie, und umgekehrt, es verheißt das Außergewöhnliche und giebt das Alltägliche. Wir halten es heutigen Tags für eine verfängliche Schmeichelei, wenn man einen Komponisten seiner volltönenden Instrumentirung wegen lobt. Nach den Errungenschaften eines Berlioz, Liszt und Wagner will das nicht viel heißen. Grammann denkt nicht für das Orchester, er läßt das Orchester für sich denken. Mit der Harfe steht er auf Du und Du und vergißt, daß man dieses höfische Instrument in Gesellschaft nur in der dritten Person anreden darf; die Posaunen machen ihm so wenig Kopfschmerzen wie die Flöten. Das Orchester verlangt nach einem gestrengen und selbstgewissen Herrn, dem Nachgiebigen und Unentschlossenen wächst es über den Kopf. Gegen den ohrenzerreißenden Lärm, der in der Waffenschmiede tobt, klingt das furchtbare Gewitter im dritten Akte wie ein gelindes Säuseln, und die Freude, mit welcher die Gesellen den Feierabend begrüßen, scheint mit Dynamit geladen zu sein. Geradezu unglücklich sind die Ensemblesätze der Oper ausgefallen; ihre Polyphonie

kommt von der Partitur nicht los, in welche sie mit saurem Schweiße hineingeschrieben worden. Daneben macht sich das rein Choralmäßige breit, das sehr zur Unzeit in den Gang der Handlung eingreift und die Oper ins Oratorium hinüberzerrt. Wo der Dramatiker schweigen darf und der Epiker oder Lyriker an seine Stelle tritt, fühlt Gramman sich am wohlsten und sichersten. Das mondscheintrunkene Landschaftsbild, welches am Schlusse des zweiten Aktes zur Martinswand emporsteigt, lebt mit seinen traumseligen Klängen in der Erinnerung des Zuhörers fort. Diese und ähnliche Stellen scheinen den Komponisten auf ein engeres Gebiet der musikalischen Kunst hinzuweisen. Ein Text wie „Der Rose Pilgerfahrt" müßte Grammanns Begabung besser entsprechen als ein Opernlibretto.

„Der Trompeter von Säkkingen".

Von Victor E. Neßler.

(1886.)

„Ach, selbst als Schauspielheld stand der Trompeter
Schon auf den Bretern . . . Frage Niemand, wie?"
J. V. Scheffel.

Der Dichter des allbeliebten „Trompeter von Säkkingen" berichtet im Vorwort zur vierten Auflage seiner episch-lyrischen Erzählung mit ironischem Selbstgefallen von den Schicksalen seines schlichten Sanges. Keine geringe Genugthuung bereitet es ihm, daß das Säkkinger Wochenblättchen seinen Helden, kunstreich in Holz geschnitten, an der Stirne führt, und unter bescheidenem Seufzen vermeldet er, daß Jung Werner der Dramatisirungssucht der Deutschen nicht entgehen sollte; hätte Scheffel jede Auflage seines Gedichtes, die seither erschienen, mit einem Prolog eröffnen wollen, so würden die Vorreden, hundert und dreißig an der Zahl, den doppelten Umfang des Buches erreicht haben. Ein Autor gewöhnt sich schließlich an Alles, und wir können uns denken, daß ein andauernder Erfolg ihn ebenso gegen sein Werk abstumpft, wie das Gegentheil desselben. So wenigstens erklären wir uns die auffällige und widerspruchsvolle Thatsache, daß Scheffel, dessen künstlerischem Geschmack die Dramatisirung seines Trompeters ein Gräuel sein mußte, endlich selbst die Hand zu einem derartigen Unternehmen geboten und Herrn Rudolf Bunge, dem Direktor einer chemischen Fabrik und patentirten Erzeuger eines waschechten Tragödien-Cyklus, die Erlaubniß ertheilt hat, den „Trompeter von Säkkingen" zu einem Opern-Libretto zu verarbeiten. Merkwürdig, daß auch poetische Stoffe den Gesetzen der Naturwissenschaft sich unterwerfen müssen! Bekanntlich verbindet sich

ein Liter Sauerstoffgas mit zwei Litern Wasserstoffgas zu Wasser. In gleicher Weise sind ein Maß Scheffelscher und zwei Maß Bungescher Poesie eine Verbindung eingegangen, deren Resultat das wässerige Libretto der Neßlerschen Oper ist. Wie reich belohnt sich das Studium der Chemie für einen modernen Textdichter! Die Neßlersche Oper hat einen beispiellosen Erfolg in Deutschland gehabt, und aller Wahrscheinlichkeit nach wird sie auch im deutschen Oesterreich ihre „durchschlagende“ Wirkung nicht verfehlen, glücklicher in dieser Beziehung als ihre beiden Namensvettern und Vorgänger, die von Bernhard Scholz und Kaiser auf die Bühne gebracht worden sind.

Wir glauben nicht fehlzugehen, wenn wir die Ursache dieses Erfolges, die aus dem Werke selbst sich nicht deduziren lassen will, außerhalb desselben suchen. Das Libretto ist so schlecht wie irgend ein anderes Opernbuch, und die Musik ist schlechter als die Mehrzahl der in den letzten Jahren nach Verdienst durchgefallenen Opern. Eine eigenthümliche Disposition also muß vorhanden sein, welche gerade diesem Werke den freundlichsten Empfang bereitet. Jener allgemeinen Geneigtheit unversehens zu begegnen, ist des Trompeters Glück, sein Anfang und Ende. Mit dem zu neuer Herrlichkeit entstandenen deutschen Reich ist leider auch der deutsche Philister der untergeordneten Stellung, die er früher in der Meinung der Welt eingenommen, mit einem Male entrückt worden; er fängt an, sich zu fühlen, und läßt sich von dem Gefühle seiner Bedeutung desto behaglicher durchdringen und tragen, je mehr ihm von allen Seiten geschmeichelt wird. Von Weitem angesehen, ist er der Vaterlandsretter, der Volksbeglücker, der Held, der Vollbutgermane, der Biedermann, der Familienvater, der fromme Christ, der Freund der Künste und Wissenschaften, der Denker, der Idealist. Näher betrachtet, verschwinden diese löblichen Eigenschaften und machen einer Reihe von selbstsüchtigen, gemeinen und unlauteren Regungen Platz; das alte wohlbekannte Philistergesicht guckt aus der stolzen Verkleidung mit blöden, lauernden Augen hervor, Maske und Mantel fallen, und der armselige Geselle erscheint in seiner ganzen dürftigen und kläglichen Gestalt. Es giebt bösartige und gutartige Philister, alle aber haben den beschränkten Sinn für das Persönliche, Kleinliche und Nebensächliche mit einander gemein, und keiner ist im Stande, seine Privatangelegenheiten von der allgemeinen Sache zu trennen. In das „altdeutsch“ eingerichtete Wohnzimmer gehören die Ausgaben für Bücherfreunde in Schwabacher Lettern, und die Sonne, welche durch die blinden Butzenscheiben äugelt, wirft ihre bunten Lichter auf die familienfähig gemachten, sanft durchweichten und süßlich übergossenen Volksschriften, an denen sich der junge Staatsbürger und die künftige Hausfrau nach Herzenslust er-

bauen dürfen, ohne an dem Heil ihrer zweifellos unsterblichen Seelen Schaden zu nehmen. Musikalisch ist diese historische Renommisterei, Empfindungsduselei und Deutschthümelei noch nicht in der erwünschten Art ausgebeutet und verwerthet worden. Da kommt Neßlers „Trompeter von Säkkingen“, und das sehnliche Bedürfniß ist befriedigt. Daß er das Scheffelsche Gedicht mit Füßen tritt — was verschlägt es? Hat doch der Dichter selber diese Mißhandlung gutgeheißen!

Werner ist Student in Heidelberg — wer hätte nicht einmal in Heidelberg studirt oder doch studiren sollen? — er wird wegen nächtlicher Ruhestörung relegirt — wie romantisch, da es eines Ständchens wegen geschieht, das der schönen Pfalzgräfin dargebracht wird! — er geht unter die Landsknechte und durchstreift die grünen Rheinlande als fahrender Geselle — wer wollte es nicht auch so gut haben? — und er macht Karrière, genau so wie andere verbummelte Studenten! Nicht Jeder freilich besitzt die Unwiderstehlichkeit eines blondgelockten akademischen Bürgers! Der blonde Werner dichtet und ist musikalisch, also vermag ihm weder eine Maria von Schönau, noch überhaupt eine beliebige wohlerzogene deutsche Jungfrau zu widerstehen. Natürlich fällt diese Liebe wie der Blitz vom Himmel. Werner hilft der Tochter des Freiherrn aus dem Kahn ans Land, und das Unglück oder vielmehr das Glück ist fertig. Ein Freifräulein, das sich spornstreichs in einen herbeigelaufenen Regiments-Trompeter verliebt — so etwas kommt sonst besten Falls einmal im Leben vor. Und doch ist das Leben nur Schein, und die Kunst allein ist Wahrheit. Aber fürchte nur ja Niemand für eine Mesalliance: der deutsche Philister verspottet den Adel nur so lange, bis er selbst in den Adelstand erhoben wird. Auch werden wir gleich im Vorspiel der Oper über diesen delikaten Punkt hinreichend aufgeklärt. Es genügt hoffentlich, wenn der Held erzählt, er sei von Zigeunern geraubt und aufgezogen worden, um sofort zu wissen, daß er ein geborener Graf ist. Oder sollten wir einen Troubadour über dem andern vergessen haben? Werner Kirchhofer führt in der That ein heimliches Erkennungszeichen mit sich, das so gut ist, wie die neunzackige Krone. Jedes zarter besaitete Herz muß Herrn Fabrikdirektor Bunge dankbar dafür sein, daß er das nicht mehr ungewöhnliche Muttermal seinem Helden an einen schicklichen, leicht erreichbaren Ort gesetzt hat, nämlich auf den Arm. Grauenhaft ist der naheliegende Gedanke, daß unser Dichter in einem historischen Wuthanfall die freche Unsitte der damaligen Landsknechte und liederlichen Studenten, an unrechter Stelle au coeur ausgeschnitten zu gehen, benützt haben könnte, um das natürliche Wappen Derer von Wildenstein den Forscherblicken der Gräfin Mutter zu verrathen. Doch wäre dies immer noch vernünftiger gewesen, als die arme

Wildenstein gegen alles Recht und Herkommen dem öffentlichen Gespött preiszugeben. Wir glauben nicht, daß der Adelsstolz einer hochmüthigen Närrin jemals so weit gegangen ist, zu verlangen, auch die Dienerschaft müsse über ihre Ahnen sich genügend ausweisen. Trotzdem warnt die Gräfin ihren Schwager, er möge Werner nicht zum Schloßtrompeter engagieren, weil dieser in „das Haus von altem Adel“ ganz und gar nicht passe, und der etwas liberaler denkende Freiherr erwidert ihr, daß man das „Blasen der Signale nicht im Ahnensaale lerne“. Die Gräfin Wildenstein ist doch sonst nicht so stolz; sie theilt dem zum Säkkinger Magistratsbüttel avancirten Landsknecht Konradin ihre Familienereignisse mit, ohne daß Jener im Mindesten neugierig darauf gewesen wäre, und läßt sich von demselben Konradin in den Weinkeller schicken, um das Abfüllen vom Fasse zu überwachen. Alle machen sich über „die gnädigste Frau Base“ lustig, welche sich am Ende der dummen Komödie als Mutter des Trompeters entpuppt. Schon bei Scheffel, dessen reizendes Epos leider gleich den übrigen weiter angelegten Werken des Dichters eines befriedigenden Abschlusses entbehrt und wie ein Quell im Sande verläuft, stört uns, daß Werner als päpstlicher Kapellmeister den Titel eines Marchese sich schenken lassen muß, um seine Margaretha heimführen zu können. Die poetische Gerechtigkeit des Librettos hätte sich mit der Heldenthat des Trompeters, der das Schloß des Freiherrn den Händen der aufständischen Bauern entreißt, ohne Zweifel völlig begnügt; aber der deutsche Philister bestand auf seinem Wappen. Mit solchen und ähnlichen Albernheiten ist das Libretto Bunges reichlich versorgt, und es würde vielleicht sogar besagtem Philister trotz Heidelberg, Trompetenblasen, Randaliren, Bowletrinken und Verliebtsein nicht gefallen, wenn der Librettist nicht die unverwüstlichen alten guten Lieder scheffelweise hineinpraktizirt hätte. Ob sie zur Situation passen oder nicht, ist gleichgiltig, wenn sie nur da sind und gesungen werden. Den größten Effekt erreicht der Witz des Dichters mit dem populär gewordenen „Behüt Dich Gott, es hat nicht sollen sein!“ Das Lied, welches selbst den stoischen Kater Hiddigeigei zu Thränen rühren würde, folgt unmittelbar hinter einem weitschweifigen Ballet, dessen Sinn Herr Fabrikdirektor Bunge den Zuschauern in einer längeren Auseinandersetzung verheimlicht hat. Werner singt den Abschied vor versammeltem Volke im Beisein seines dämlichen Nebenbuhlers der Geliebten ins Gesicht, und der schlaue Komponist preßt ihm zur Bekräftigung des Refrains die Trompete an den zuckenden Mund — „Und ich sagte: blase wieder! Und der gute Junge blies“. Er bläst besser, als er je zuvor geblasen, zum Herzbrechen schön. Der Schlußstrophe des Liedes wegen („Die Wolken flieh'n, der Wind saust durch die Blätter“) muß jedoch eine augenblick-

liche bedeutende Verschlechterung des Wetters eintreten; eben hatten wir noch den ersten Mai im strahlendsten Sonnenschein, und nun schreiben wir schnell den letzten September, sind innig gerührt und werden gründlich naß. Mehr kann man gewiß nicht verlangen, das kommt aber davon, wenn man den „jungen Maien“ aus seinem eigenen Monat hinauswirft. Herr Fabrikdirektor Bunge hat nicht nur Scheffel, sondern auch Otto Roquette — „Waldmeisters Brautfahrt“ — mit Nutzen gelesen. In seiner getanzten Mai-Idylle läßt er den Prinzen Waldmeister der Prinzessin Maiblume die Cour machen. Charmant! Da fährt plötzlich der „junge Maien“ in eigener, mangelhaft bekleideter Person dazwischen und lockt die gelbe Maiblume, ein lebendiges Exemplar des Leontodon taraxacum, an sich, zum gerechten Verdrusse des grünen Waldmeisters. Aber der verschmähte Liebhaber weiß sich zu helfen. Schnell braut er eine Bowle, läßt den Gegner mehrere Becher davon trinken, und da der „junge Maien“ das Gebräu nicht vertragen kann, so triumphirt die Liebe über die Bezechtheit; die vom Pfade der Tugend verirrte Maiblume kehrt, „ein Bild bestrafter Eitelkeit“, reuig in Waldmeisters Arme zurück; der „junge Maien“ wird für seinen Eingriff in fremde Rechte mit einem fürchterlichen Katzenjammer bestraft und ergreift die Flucht vor Libellen, Laubfröschen, Waldteufeln, Hummeln, Wespen und anderen ihn verfolgenden Insekten. Ein Mai, dem der Maiwein nicht bekommt, der von Maikäfern verjagt wird — kann es etwas Sinnigeres und Komischeres geben? Es ist rein, um vor Lachen aus der Haut zu fahren und sich daneben zu setzen! „Mir ist so recht wohl hier, wie zu Hause. Der Frühlingssonnenschein und das tugendliche Harfengeklimper zwischen den halbnackt herumspazierenden Weiblein und dem Hin- und Herkomplimentiren und liederlichen Gesumme schleicht mir recht lieblich und hochzeitlich durch alle Glieder; ich muß ordentlich die Beine von mir strecken und mich dehnen vor Wohlbehagen. Zoten, Zoten, ich hab ein rechtes Gelüst hier nach guten Zoten!“ so ruft der „fremde Herr“, welcher Niemand anders als der leibhaftige Satan ist, in Eichendorffs abenteuerlichem „Krieg den Philistern“! Sollte ihm eine Ahnung von dem Trompeter und seiner Musik aufgedämmert sein?

Scheffel ist, was die Musik angeht, von Hause aus mit dem Trompeter übel gefahren. Selbst der Laie mag erstaunen, daß ein so gründlicher und wißbegieriger Historiker, wie der Verfasser des „Ekkehard“, auf ein ihm fremdes Gebiet leichtsinnig und ohne Führer sich hinauswagen konnte. Der Freiherr spricht zu ihm: „Eine Fuge hört ich blasen, eine Fug, ein Tongewebe, wie aus Raßmanns (Werners Vorgänger) besten Tagen.“ In der That, das artigste, eines Münchhausen würdige Trompeterstücklein: auf einem einstimmigen Instrument einen

polyphonen Tonsatz hervorzubringen! Bei dem Gartenkonzert, das zum Geburtstage des Alten angestimmt wird, wird ein nicht näher bezeichnetes Werk des Venezianers Monteverde aufgeführt, das Scheffel sich als eine Art moderner Symphonie vorgestellt haben mag. Wenigstens spricht er von einem „Reigen des Orchesters“ und läßt die Klarinette, welche erst zu Mozarts Zeit allgemein in Gebrauch kam, durch das „Tongewimmel hüpfen“. Das Tutti der Instrumente ist ihm gleichbedeutend mit dem Unisono, und er läßt Werner zum Verwundern der Mitspieler ein Trompetensolo aus dem Stegreife in die Partitur hineinblasen! Ebenso drollig ist die Szene beschrieben, wo das Fräulein der „Trompetung Anfangsgründe“ lernt. Werner zeigt ihr das „Hauchrohr“ und die „Griffe“ und wie Beides zu bemeistern; der Dichter hatte also die modernen Ventiltrompeten im Sinne, während zur Zeit des dreißigjährigen Krieges nur Naturtrompeten im Gebrauch waren. Aus diesen gröblichen Insulten der gelehrten Frau Musika folgt, daß dem Dichter recht geschehen ist, von Neßler komponirt worden zu sein. Wir haben dem Verfasser des Textes die Ehre erwiesen, auf sein Libretto einzugehen. Mit dem Komponisten wollen wir uns nicht näher befassen, es könnte uns eine seiner Melodien hängen bleiben, und das wünschen wir thunlichst zu vermeiden. Nur so viel sei zur allgemeinen Charakteristik seiner Musik gesagt, daß sie sich am sichersten im vierstimmigen Männergesang bewegt und hier offenbar auch am wohlsten befindet; das Vorspiel im Heidelberger Schloßhofe, der schon im siebzehnten Jahrhundert ein beliebter Versammlungsplatz für deutsche Liedertäfler gewesen zu sein scheint, ist relativ das Beste, was die Oper enthält. Weniger geschickt sind die Ensemblesätze, welche, bis auf das Des-dur-Quartett im ersten Akte, nicht immer den wohllautenden äußeren Zusammenklang haben, der sonst die Oper im Allgemeinen auszeichnet. Das Schwächste ist Neßlers Lyrik, die einen so bedeutenden Raum einnimmt, und die gerade ihres platten Ausdrucks wegen am meisten gefällt. Riedels Trompeterlieder sind, gegen diesen schneidermäßigen Singsang gehalten, Aeußerungen einer musikalischen Feuerseele, ja selbst die übelbeleumdete Trias Abt-Gumbert-Kücken ziehen wir dem Lyriker Neßler unbedenklich vor, von Jensens „Gaudeamus“ gar nicht zu reden. Man lasse einmal die schmachtselige, uns unerträgliche Komposition des Abtschen „Das ist im Leben häßlich eingerichtet“ an Stelle des Neßlerschen Scheideliedes treten, das um die ältere Weise herumschleicht, wie die Katze um den heißen Brei, und staune über die kolossale Wirkung, die dieser Wechsel hervorbringt! Unerträglich geradezu wird Neßler, sobald er im Sinne Wagners charakteristisch und dramatisch auftreten will. Vor der böhmischen Polka, welche den Freiherrn als Trinkmotiv be-

gleitet, wird gewarnt! Wir haben gut kritisiren. Wie singt doch der würdige Hiddigeigei?

„Doch was nützts? Ich kann den Haufen
Nicht auf meinen Standpunkt ziehn,
Und so laß ich ihn denn laufen —“

Die Schlußzeile möge der gütige Leser im Original nachlesen!

„Der Zigeunerbaron“.

Operette von Johann Strauß.

(1885.)

Am Anfang hatte Maurus Jokai eine „Grund-Idee“, die sich für die Bühne eignete. Und die Bühne war wüst und leer, und es war finster auf der Tiefe; und der Geist Jokais schwebete auf dem Wasser. Da kam Herr J. Schnitzer und sprach: Es werde ein Stoff. Und es ward ein Stoff. Und derselbe Herr sahe, daß der Stoff gut war und nannte ihn „Zigeunerbaron“. Und der Herr sprach: Es sammle sich das Wasser an besondere Oerter, daß man das Trockene sehe. Und es geschahe also. Und Schnitzer nannte das Trockene Dialog und die Sammlung der Wasser nannte er Text. Und er sahe, daß es gut war. Da ward aus Abend und Morgen der erste, der andere und der dritte Akt. Und Schnitzer sandte den Text an Johann Strauß, auf daß er ihn komponire. Und Johann Strauß ließ aufgehen Gras und Kraut, das sich besame, liebliche Blumen und fruchtbare Bäume, ein jegliches nach seiner Art. Und Strauß sprach: Lasset uns Melodien machen, welche herrschen über Alles, was da singt und springt, pfeift und geigt, die Tasten schlägt und werkelt auf Erden. Und er schuf Walzer und Polkas, lustig anzuhören, und sahe an Alles, was er gemacht hatte; und siehe da, es war sehr gut.

Das ungefähr ist die Genesis der Operette, welche dem Theater an der Wien eine neue Welt bedeutet, und wer kein splitterrichtender, boshafter Teufel ist, wird in das Lob der dankbaren Menschheit einstimmen. Wenn schon die beste aller Welten, die doch aus dem freien Willen eines einzigen liebenden Gottes hervorging, an etlichen kleinen Unvollkommenheiten leidet, so will eine Operette, welche mit drei Demiurgen auf einmal zu thun hatte, noch schonender beurtheilt werden. Wir sind in der Literatur der Magyaren zu unbewandert, um die Grund-Idee des berühmten Romanziers, von welcher das Arienbuch berichtet, auf ihren wahren Gehalt prüfen zu können, und sehen uns allein auf das Libretto verwiesen. Je lebendiger wir uns in die Handlung hinein-

versetzen, desto deutlicher glauben wir zu erkennen, daß der Titelheld seine ihm von höheren poetischen Mächten vorgeschriebene Sendung nicht erfüllt hat, vielleicht weil er sich fürchtete, sie zu verstehen. Sandor von Barinkay war berufen, in die Fußstapfen eines George Brown zu treten, seine Baronie liegt nicht im niederen Bereich der Operette, sondern höher hinauf in den Gefilden der romantischen Oper. Der junge Emigrant, der für die Sünden seines Vaters in der Fremde büßen muß, der, nach schicksalsvollen Kreuz- und Querzügen in die alte Heimath zurückkehrend, sein Erbtheil von der Tücke der Elemente und der Habsucht eines hinterlistigen Nachbarn verschlungen sieht, der in der Treue seiner Stammesgenossen und in der Zuneigung eines liebenden Weibes tausendfältigen materiellen und ideellen Ersatz für das Verlorene wiederfindet, dieser von allen guten Genien der fahrtenkundigen Frau Aventiure beschützte und geleitete Jüngling ist eine Figur, welche dem glücklichen Dichter nur einmal und nicht wieder ins Garn läuft. Schnitzer brauchte nur die Arme zu öffnen und er hielt den liebenswürdigsten Helden am Herzen. Anstatt mit offenen Armen wurde Sandor von Barinkay mit gerungenen Händen empfangen. Wer versieht sich auch gleich der unverhofften Ueberraschung, auf der Schmetterlingsjagd von ungefähr einen jungen Falken zu erwischen? Aber der Falke zerreißt das dünne Netz, und der Zigeunerbaron rächt sich für die verlegene und lauwarme Aufnahme, die ihm zu Theil geworden. Er schlägt seinen Dichter mit Blindheit und läßt ihn den Konflikt übersehen, der gefällig verschlungen mit leicht zu entknüpfenden Knoten vor seinen Augen liegt. Krieg den Philistern! Nieder mit dem Schweinezüchter und seiner hochnasigen Tochter! Arsena will ihre Hand nur einem Adeligen reichen. Gut. Barinkay verdiene sich die Ehren und Auszeichnungen, welche die Ansprüche der albernen Gutsbesitzerin weit überflügeln. Er trete ihr im letzten Akt, mit allen erdenklichen Vorzügen des Ranges und Reichthums beladen, die seine Verdienste ihm erworben, als triumphirender Sieger entgegen, schüttle die ihm an den Hals fliegende Arsena von sich ab und stelle ihr die Erwählte seines Herzens, Saffi, das Zigeunermädchen, als seine Braut vor. Die Andere möge sich dann mit dem schafsköpfigen Ottokar trösten, der ihrer werth ist. Ohne Zweifel hat Schnitzer an eine ähnliche Gestaltung seines Stoffes gedacht; denn sein erster Akt zeigt an mehr als einer Stelle die Spuren des bühnenkundigen und situationsgewandten Dramatikers. Der wirkliche Dichter taucht allenthalben auf, aber er duckt immer wieder unter, als trage er Bedenken, die Konsequenzen der gegebenen Voraussetzungen zu ziehen. Schließlich überläßt er dem Librettisten der Operette das Feld zum Tummelplatze seiner willkürlichen Laune und verbindet sich den Komponisten durch seine saubere

Verstechnik, anstatt ihn zu höheren Zielen mit sich fortzureißen. Seine Gefälligkeit und Selbstverleugnung haben ihren Lohn gefunden; vielleicht jedoch wären hier Strenge und Energie noch reicher belohnt worden, und zwar von demselben Manne, der die entzückende Musik zum „Zigeunerbaron“ komponirt hat.

Nach den interessanten Aufschlüssen, die wir von Johann Strauß in diesem seinem neuesten Werke empfangen haben, leben wir inniger als je der frohen Hoffnung, die graziöse Muse des genialen Komponisten bald einmal dort zu begrüßen, wo wir sie längst zu treffen gewünscht haben: in der Oper. Der erste Akt des „Zigeunerbaron“ und die Hälfte des zweiten bedürften nur weniger Veränderungen und Anpassungen, um so, wie sie stehen und gehen, vom Theater an der Wien in die Hofoper transferirt zu werden. In dem weit ausholenden, auf breiter Basis kunstvoll sich entwickelnden ersten Finale, das jeder großen Oper zur Zierde gereichen müßte, wendet der Komponist sich von seiner sonstigen Stilweise so entschieden ab, daß man die Umkehr zu derselben für unmöglich hält. Das ist nicht mehr der sanfte, lyrische Hauch, der über die Halme der Wiese streift, ohne eine Grasspitze zu beleidigen, auch nicht der kecke, verführische Sausewind, der den verschämten Blüthenknospen die knappen Mieder löst, das ist ein Sturm, der Eichen entwurzelt, das ist dramatische Wetterluft, die sich in elektrischen Schlägen entladet. Wir trauen unseren Ohren nicht und bewundern die Kühnheit des Komponisten, wenn er dann wieder, als wäre nichts vorgefallen, mit einem eleganten Salto mortale in seine heitere Tanzmanier zurückspringt. Aber der Ueberraschungen giebt es noch mehr. Das Zigeunermädchen Saffi ist eine Gestalt, die von ihrer Umgebung höchst auffällig absticht. Ihresgleichen wird man in sämmtlichen Operetten vergebens suchen. Fremdartig wie die leidenschaftlich-melancholischen Klänge ihrer Nationalweisen erscheint sie unter den hüpfenden Puppen, welche dem Taktstocke des Walzerkönigs gehorchen. Wäre es nur das Hereinragen der dunkelfarbigen Zigeunermusik in die hellen Wiener Tanzmelodien, was einen so seltsam frappirenden Eindruck hervorbringt? Nein, die Laute der einfältigen Natur, die Sprache des liebenden Herzens, die ungeschminkten Aeußerungen ehrlichen Gefühls sind es, welche den Zuhörer betroffen machen und verwirren. Je weniger er darauf vorbereitet war, desto größer ist sein Erstaunen. Ein von zartester Empfindung beseeltes Liebesduett, das nicht die geringste Zweideutigkeit enthält und nur um seiner selbst willen da ist, schickt einen seltenen Gast in die Herberge, wo für gewöhnlich grobe oder feine Zoten einzukehren und bewirthet zu werden pflegen. Wir bitten um Entschuldigung, daß wir dem „Zigeunerbaron“ sein anständiges Benehmen zur besonderen Ehre

anrechnen, und warnen alle Diejenigen, welche sich durch eine derartige Reserve in ihren berechtigten Grundsätzen verletzt fühlen sollten, dringend vor dem Besuche einer Operette, die zum Erröthen leider gar keine Veranlassung giebt. Der einzige heikle Punkt, welcher den allzu rigorosen Moralisten in Harnisch jagen könnte, ist die kurze, aber glückliche wilde Ehe des Liebespaares. Aber dieses Verhältniß ist vom Dichter und Komponisten in harmonischer Uebereinstimmung zwischen Text und Musik so fein und delikat behandelt worden, daß seine Blumenunschuld offen am Tage liegt. Und wäre auch Zigeunerliebe ein Verbrechen — die reizende Szene, in welcher Sandor und Saffi von dem Kommissär katechisirt werden, wiegt eine schwerere Sünde auf. Die Prosa fragt, und die Poesie antwortet. Der im Polizeiton gesprochenen Interpellation gegenüber vertritt das Orchester die Stelle des Vormundes der Liebenden; nach einem kurzen, in zögernden Triolen bewegten Ritornell nehmen diese selbst das Wort, um als Priester und Trauzeugen — den Dompfaffen und zwei Störche zu nennen. Abwechselnd singen sie, dann treffen ihre Stimmen zusammen, und der Chor wiederholt leise den Refrain. Die beiden Melodien des liebenswürdigen Tonstückes halten sich zwischen Schubert und Abt in einer gefälligen Mitte; weder anspruchsvoll, noch trivial, treffen sie das Volk ins Herz und befriedigen auch den verwöhnteren Geschmack. Ebenso bewunderungswerth wie die immer aus dem Vollen schöpfende Erfindungskraft des Komponisten ist die hohe Kunst seiner Instrumentirung, welche in diesem wie in anderen Stücken der Partitur sich überall bemerkbar macht, ohne aufdringlich zu sein. Strauß behandelt das Orchester mit der Bescheidenheit, welche den vornehmen Musiker kennzeichnet; er schätzt die Bedeutung und den Charakter der Instrumente zu hoch, um ein einzelnes auffällig zu bevorzugen oder es im Sinne einer gemeinen Wirkung seiner Naturbeschaffenheit zuwider auszubeuten. Alle zusammen aber gelten ihm nicht so viel wie die menschliche Stimme, welcher er immerdar den höchsten Respekt bezeigt.

Wir haben der Musik des „Zigeunerbaron“ schon so viel Gutes nachgerühmt und dabei bisher weder von einem Walzer, noch von einer Polka gesprochen — eine auffällige Thatsache. Ist es doch hergebracht, einer Straußschen Operette zuerst auf die Füße und dann ins Gesicht zu blicken. Ja, Viele bestimmen den Werth derselben lediglich nach einer einzigen Walzermelodie, welche dem oder jenem Lieblingsdarsteller zu Gefallen komponirt worden ist. Obwohl Ebendieselben andererseits wieder darüber zu klagen pflegen, daß Strauß ein Konglomerat von Tanzstücken für eine Operette ausgebe, da denn ein solches gewichtiges und folgenschweres Unternehmen weit höhere Anforderungen zu erfüllen

habe. Nun, der „Zigeunerbaron“ enthält eine Fülle vortrefflicher Musik, und es sind die schönsten Walzer und Polkas in Menge darunter. Nur wurden letztere vom Komponisten diesmal nicht zum Universalerben seiner Musik eingesetzt, sondern gewissermaßen mit einem Pflichttheil abgefunden. Glücklich der Künstler, dem man den Reichthum seiner schöpferischen Natur zum Vorwurfe machen muß! Neben einer Million sind Hunderttausend freilich nur eine kleine Summe, und doch läßt sich gut davon leben. Nimmt man die Operette hin so wie sie ist, ohne sich mit kritischen Bedenken, frommen Wünschen und gerechten Hoffnungen allzu ängstlich zu plagen, so wird man seine Freude daran haben. Gern gestehen wir ein, daß wir den vergnügten Theaterabend, den wir dem „Zigeunerbaron“ verdanken, uns zum dauernden Gewinn anrechnen.

„Simplicius“.

Von Johann Strauß.

(1882.)

Welch ein abenteuerlicher Gedanke, den abenteuerlichen Simplicius Simplicissimus des ehrenfesten und gestrengen Herrn Christoph von Grimmelshausen, straßburgischen Amtsschultheißen und fürtrefflichen Romanschreibers, zum Helden einer Operette zu machen! Diese moderne Extravaganz ist dem seltsamen Vaganten von seiner Frau Meuder nicht an der Wiege gesungen worden, und so gescheit und verderbt der arme Schelm auch in den wilden Zeitläuften des dreißigjährigen Krieges wurde — für eine Karikatur, wie sie die Spaßmacher der Operettenbühne benöthigen, war und ist er doch zu gut. So haben es auch Johann Strauß und sein Librettist, Victor Léon, keineswegs gemeint, denn sie hatten, wenn nichts Besseres, so doch Anderes mit ihrem Simplicius vor, als sie ihn mit zierlichen Reimlein und anmuthenden Singweisen begabten. Nur widerstrebend folgten sie dem herrschenden Brauche, der nach einem Namen für das sonderbare Kind ihrer Laune verlangte, und vollzogen noch in letzter Stunde an ihm die eilige Nothtaufe.

Wie der alte und echte Simplicius seinem Biographen zum Vorwand für seine satirischen und moralischen Absichten diente, so mußte auch der neue, unechte als vorgeschobene Figur für allerlei poetische und musikalische Allotria herhalten. Strauß suchte nach einer populären, wohlbeleumundeten Persönlichkeit, wie etwa der Trompeter von Säkkingen eine ist, um ihr aus dem überreichen Schatze seiner Melodien ein paar besonders feine Stücke zuzuwenden, und der Simplicius Victor Léons

schien ihm der rechte Mann dazu, der ihm noch mehr gewährte, als er zu hoffen wagte. Den Musiker reizte es, das verwahrloste Menschenkind aus dem weltfremden Urzustande seines Einsiedlerthums herauszuziehen und in einen lyrischen Tenor zu verwandeln; er wollte dem ungeleckten, ehrlichen Bären den Tanzmeister zeigen und ihm dabei noch so viel von seiner ursprünglichen Natur bewahren, wie ein rechtschaffener Liebhaber, Reichsbaron, Rittergutsbesitzer und Ehemann vertragen kann. Sein Simplicius dient auf Avancement, und das in einem Opernlibretto freundlich waltende Fatum vertritt die Stelle der vorgesetzten Behörde, indem es einem von Fortuna protegirten Glückskinde vor den Augen der Zuschauer zu Aemtern und Würden verhilft. Daß Einfalt und Unschuld in der Welt des Luges und Truges ihr Fortkommen nicht finden, daß der unverdorbene, nur mit seinem Mutterwitz ausgestattete Thor klüger ist als die meisten Gelehrten und Weisen, daß der Narr Diejenigen, welche ihn zum Besten halten, übernarrt, sind gefährliche Wahrheiten, die ein satirischer Schuft von Romanschreiber klüglich in sein Buch verschließt. Keine Sorge, daß ein Sterbenswörtchen von der gefährlichen Tendenz des alten Grimmelshausen in das Libretto Léons übergegangen sei!

Auch die Geschichte, welche uns hier erzählt wird, hat mit den Abenteuern des Originals nichts zu thun, und käme nicht die rein äußerlich aufgegriffene und auf die Bühne gestellte Figur des Titelhelden immer wieder zum Vorschein, so wüßte kein Mensch zu sagen, warum gerade ein Simplicius erkoren wurde, an der Spitze des Werkes zu marschiren. Man könnte ihn ohne sonderlichen Nachtheil für den Verlauf der Handlung aus derselben entfernen, da dieselbe von ihm mehr unterbrochen und gehemmt, als fortgeführt und befördert wird. Wir hätten dann einen Baron von Grübben weniger, deren sich vier präsentiren, so daß der erleichterte Zuschauer nicht mehr in jeder neu auftretenden Person einen Sprossen dieses edlen Geschlechtes vermuthen müßte. Die ziemlich dürftige Fabel des Buches besteht nämlich darin, daß ein Erbe für das Majorat Derer von Grübben gesucht und zur allgemeinen Ueberraschung endlich in Simplicius gefunden wird. Letzterer verzichtet auf die testamentarisch gebundene Hand der jungen Gräfin von Vließen, die einen Reichsbaron von Grübben, Hofbeamten aus Wien, heirathen soll, zu Gunsten ihres bevorzugten Liebhabers, eines davongelaufenen Prager Studenten, der ebenfalls ein Freiherr von Grübben ist, und führt die Marketenderin Tilly, die Tochter der „Schnapslotte" als eheliches Gemahl heim. Träte Simplicius nebst seinem Vater Einsiedel, in welchem wir den weltflüchtigen Majoratsherrn von Grübben erkennen, der Komtesse und ihrem freiherrlichen Studenten nicht in den Weg, so würden die Liebenden ihr Ziel ohne Zweifel weit

einfacher erreichen, da der aus Wien verschriebene lächerliche alte Freier ohnehin kein unüberwindliches Hinderniß bedeutet. Auch würde im äußersten Nothfalle die Neben-Intrigue, welche den Hofbeamten mit Ebba, einer schwedischen Gauklerin, in kompromittirenden Zusammenhang bringt, ausreichen, um den Scheinkonflikt zu lösen. Diesen und anderen Anzeichen nach sind hier zwei verschiedene Stoffe von Léon gewaltsam miteinander verquickt worden, und es gab wohl eine Zeit, in welcher die Freiherren von Grübben von der Linie Simplicius-Grübben keine Ahnung hatten. Vielleicht sollte der Simplicius einmal als romantische Oper, der Grübbensche Erbfolgekrieg aber als musikalische Burleske behandelt werden. Durch die Vermengung beider widerhaariger Elemente wäre dann jenes eigenthümliche Misch- und Zwittergeschöpf entstanden, welches sich in keine der bestehenden Rubriken der dramatisch-musikalischen Kunst einreihen läßt.

Daß Herr Léon uns verführen konnte, über seine ausgesprochenen und verschwiegenen Absichten nachzudenken und eine so heitere Angelegenheit wie eine Operette ernst zu nehmen, wollen wir ihm nicht zum Tadel anrechnen. An vielen Stellen seines Buches bethätigt er einen scharfen Sinn für das Theatralisch-Wirksame und die glückliche Hand, das Schickliche zu ergreifen und festzuhalten. Seine Sprache bewegt sich zwar mit Vorliebe in konventionellen Geleisen und streift das Poetische nur mit dem Saum ihres Gewandes, aber sie befleißigt sich dabei eines natürlichen und gefälligen Ausdruckes und weiß sich durch den geschmeidigen Wechsel ihrer Rhythmen dem Musiker zu verpflichten. Was das Libretto als Aushängeschild benützt, die Simpliciusszenen und die mit ihnen verwandten Vorgänge, ist dem Komponisten zur Seele seiner Kunst geworden. Strauß hat in seinem neuen Werke Töne angeschlagen von einer Tiefe, Innigkeit und Zartheit des Gefühls, welche an die heilige Einfalt der reinen Menschennatur erinnern. Seine Musik ist der wahre Simplicissimus, der in der entarteten Welt der liederlichen, zügellosen und frechen Operette dasteht wie ein Gast aus der Fremde. Das Vorspiel, welches den beiden Akten des Werkes vorangeht, ist die mehr musikalische als dramatische Exposition des Ganzen; es giebt gleichsam den Stimmungsgrund für das bunte Tongemälde an, welches nach ihm erscheinen soll. Wir ahnen angesichts dieser zwischen der gottgeweihten Waldesruhe und dem wilden Lärm des Krieges abwechselnden Szenen, daß wir uns auf ernstere Dinge vorbereiten müssen, als wir sie von der leichtfüßigen Muse des Komponisten sonst zu empfangen gewohnt sind. Die musikalische Askese, zu welcher uns das Arioso des psalmodirenden Einsiedlers verurtheilen will, dauert nicht lange. In das inbrünstige Gebet des frommen Waldbruders, eine

schöngeschwungene breite Melodie, schmettern plötzlich helle Trompetenfanfaren hinein, der Einsiedler gedenkt der Vergangenheit und besinnt sich auf das fröhliche Reiterlied seiner Jugend. Mit dem lebenslustigen, flotten Marschrhythmus fährt ihm der Teufel in die Beine, und er singt in derselben Begeisterung, wie er zuvor betete: „Reiß deinen Pallasch aus der Scheide", ein Lied, so feurig und todesmuthig, daß es bei der mörderischesten Kavallerie-Attacke Wunder thun müßte. Einen reizenden Effekt macht die Wiederholung der Melodie, welche von drei Trompeten hinter der Szene aufgeführt wird. „O Gott, mein Gott, laß diesen Ton verhallen!" fleht der alte Mann. Der weltlicher gesinnte Zuhörer aber sendet ein anderes Gebet zum Himmel und ist seelenvergnügt, wenn der erschrockene Simplicius sein Entsetzen, das ihm der Anblick von Panzerreitern eingejagt hat, in einer zarten Walzermelodie zum Ausdruck bringt.

Warum auch war Strauß so unvorsichtig, sein Publikum mit einer solchen Fülle von Marsch- und Tanzweisen zu überschütten, daß es gar nichts Anderes von ihm hören möchte, als immer wieder einen Marsch, eine Polka oder einen Walzer? Damit hat er seinen Beruf als Opernkomponist sich wesentlich erschwert; er könnte die schönsten Arien und Ensembles komponiren, man würde dennoch enttäuscht fragen: Wo bleibt der Walzer? Möglich, daß er sich selbst diese Gewissensfrage vorlegt und dieselbe entweder aus Vorsicht — oder auch, weil er wirklich nicht anders kann, mit den lieblichsten Tanzmelodien beantwortet. Die Erlaubniß, sich in weiteren Formen zu bewegen, musikalisch zu illustriren, charakterisiren und zu gestalten, muß er seinen Zuhörern listig abschmeicheln, und man gewährt sie ihm nur, sobald er sich in der beliebten Weise loskauft. Wie meisterhaft wird trotz Weber die wilde Jagd in dem Arioso: „Vater, Vater — hörst Du mich nicht?" geschildert, wie trefflich ist das große Liebesduett zwischen Hildegard und Arnim angelegt und ausgeführt, wie ergreifend und beredt tönt die süße Weise des Frühlingsliedes, und wie pompös und kunstvoll gesteigert bauen sich die beiden Finalsätze des Werkes auf! Aber was wäre den Fanatikern des Dreivierteltaktes das Alles ohne die unterschiedlichen, Terpsichore dargebrachten verblümten Huldigungen und offenkundigen Opferspenden des Komponisten? Unter vielen reizenden, zwischen keckem Uebermuth und sehnsüchtiger Empfindung hin und her schwankenden Tanzweisen funkelt der F-dur-Walzer des Einsiedlers „Ich denke gern zurück" als Stern erster Größe hervor. Man braucht diese, von Thränen verschleierte, bezaubernde Melodie nur einmal gehört zu haben, um sie nie wieder zu vergessen. So tanzt ein Nachhall der goldenen Jugendzeit in der träumerischen Erinnerung des Greises noch immer



[illegible] Melodie. [illegible]
[illegible] der Einsiedler [illegible]
[illegible] liche [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
laß [illegible]
gesinnte [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] Möglich, [illegible]
[illegible] entweder [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] und [illegible]
[illegible], und man [illegible]
[illegible] Weise losläßt. [illegible]
[illegible] in dem [illegible]
[illegible]
[illegible] und [illegible]
[illegible] Frühlingsliedes, [illegible]
[illegible] des [illegible]
[illegible] das [illegible]
[illegible] verblümten [illegible]
[illegible] des [illegible]omponisten? Unter
[illegible] und sehnsüchtiger Empfindun[illegible]
[illegible] der F-dur-Walzer des [illegible]
[illegible]r Größe hervor. [illegible]
[illegible]nde Melodie [illegible]
[illegible] tanzt [illegible]



Strauß.

leise fort, nachdem die Reizende selbst schon lange, lange in das Grab der Vergangenheit hinabgestiegen ist. Und der Des-dur-Walzer, in welchem die zärtliche Tilly und der blöde Simplicius die Vereinigung ihrer Herzen feiern, — bringt er uns nicht nach dem wehmüthigen Liede des Alten die selige Gewißheit einer beglückenden Gegenwart? Wenn man dergleichen verführerische Grazien zum Reigen herbeischweben sieht, scheinen die Verehrer des Walzerkomponisten freilich Recht zu behalten, und man könnte närrisch genug sein, zu bedauern, daß Johann Strauß statt seiner höheren dramatischen Intentionen nicht lieber ganz gewöhnliche, auf das niedere Tanzbein abzielende Zwecke verfolgte. Glücklicherweise bringt uns der Komponist selbst immer wieder, nachdem er uns um den Verstand gespielt hat, zur Vernunft zurück; wir bemerken, daß eine Straußsche Operette nicht ausschließlich Tänze bringen kann, und werden so klug wie Simplicius, der ebenfalls einsehen lernte, daß die Welt nicht aus lauter Simplicii bestehen könne. Wie uns aber Johann Strauß auch begegnen mag, er tritt jeder Zeit als vornehmer Künstler vor uns hin, der es verschmäht, mit anderen als geschmackvollen Mitteln zu wirken. Die vollendete Zartheit, Anmuth und Feinheit seiner Instrumentation zeigt sich auf jeder Seite der Partitur und hebt auch in dieser Beziehung seinen „Simplicius“ weit über ähnliche Produkte empor.

„Ritter Pásmán“.

Von Johann Strauß.

(1892.)

Unser lieber Meister Johann Strauß, der mit seinem allezeit mobilen und schlagfertigen Heere leichtbeschwingter Tanzmelodien von Wien aus die ganze Welt erobert hat, legt uns heute eine dicke Partitur auf den Tisch und blickt uns dabei schalkhaft lächelnd unter geheimnißvollem Augenzwinkern an. Von dem Titelblatte des umfangreichen Opus erhebt sich ein reckenhafter, grimmig dreinschauender Kerl in der magyarischen Tracht des vierzehnten Jahrhunderts. Die breite Brust steckt im gelben Lederkoller, auf das massive Haupt ist ein plumper Stahlhelm gestülpt, und in der Rechten hält er drohend den wuchtigen Reiterpallasch, als wolle er Jeden niederhauen, der es etwa wagt, mit ihm anzubinden. Das ist der Ritter Pásmán lobesam, der Held der ungarischen Sage, dessen merkwürdige Abenteuer von Arany János in einer Ballade verherrlicht worden sind, und das ist auch der Held der komischen Oper, welche Ludwig Dóczi für Johann Strauß gedichtet hat. Ritter Pásmán war der unerschrockene Vertheidiger seiner häuslichen Ehre, der den

König von Ungarn zum Zweikampf herausforderte, als er erfahren hatte, daß Carl Robert von Anjou mit seiner Ehefrau Eva einen Liebeshandel unterhielt. Im Tournier stieß der König dem gekränkten Ritter drei Backenzähne aus; dann verzieh er ihm und schenkte ihm für jeden Zahn eine Herrschaft.

Einen so derben und ungefügen Ausgang der Sache konnte Dóczi begreiflicher Weise nicht gebrauchen. Er läßt nicht Schwert und Lanze, sondern feinere Waffen entscheiden und führt die Versöhnung durch die Dazwischenkunft einer edlen Frau herbei. Was ihn zu der seltsamen Historie hinzog, mag die eingehende Beschäftigung mit dem altenglischen Elfrieden-Stoffe gewesen sein, der schon so viele erfinderische Köpfe beunruhigt und gequält hat. Dóczi, überzeugt davon, daß das scheinbar tragische Problem der Königsbraut Elfriede nur in heiterer Art befriedigend gelöst werden könne, ließ über dem neuen Plan den alten liegen, hoffentlich nicht für immer. Denn, wenn es einen Dichter giebt, der jenes nach poetischer Befreiung seufzende verführerische Gespenst der mittelalterlichen Legende zu bannen vermöchte, so ist es Ludwig Dóczi. Unvermerkt spielen Züge der Elfrieden-Legende in seinen „Ritter Pásmán“ hinein. Die Einsamkeit der fern vom Treiben der Hauptstadt und des Hofes auf Pásmáns, von dichten Waldungen umgebenem Edelsitze lebenden Eva, ihre trotz aller Zufriedenheit und Ruhe des Gemüthes insgeheim sich fühlbar machende und hervordrängende Sehnsucht nach der unbekannten lockenden Ferne, ihre zur Bewunderung herausfordernde, halb unschuldige Koketterie und die stille Genugthuung, welche sie darüber empfindet, daß ein König huldigend ihr zu Füßen liegt, lassen die Verwandschaft mit Elfriede deutlich erkennen. Auch der plötzliche Ueberfall der jagenden Hofgesellschaft in Pásmáns Hause und das Verhältniß der beiden Eheleute berühren sich mit der englischen Sage. Eva liebt ihren, um Vieles älteren Gatten mit der ganzen Kraft und Treue eines unverdorbenen weiblichen Gemüthes; aber sie müßte nicht Eva heißen, wenn sie nicht daneben ein sträfliches Gelüst nach der verbotenen Frucht des Paradieses verspürte. Aus dieser ihrer Doppelnatur entstehen einige kleine und große Widersprüche, welche der Dichter mit leichter, um nicht zu sagen, leichtfertiger Hand ohne Vermittelung in den Charakter Evas gelegt hat. Während sie im Gespräch mit ihrer lebenslustigen Zofe Gundy die volle Selbstgenügsamkeit ihres häuslichen federwarmen Nestes rühmt und es gar nicht begreift, wie ein Weib von mehr als einem Manne bewundert werden will, sagt sie bald darauf: „Einem nur gehör' ich an, liebe treu den wackern Mann — und will doch Allen gern gefallen.“ Sie hat den König noch gar nicht gesehen und weiß auch nicht, daß sie von ihm belauscht wird! Weiterhin findet

sie, daß es nicht so übel wäre, dem hübschen Jungen die erbetene Gunst zu gewähren, und ihn zu küssen, ja, sie bedauert es sogar, daß sie es nicht thun kann, und trotzdem rechnet sie ihm, als er sie küßt, seine von ihr selbst ermuthigte und bestärkte Kühnheit zu einem todeswürdigen Verbrechen an. Der König hat ihr bei Tische den Ehering entwendet und ihr gesagt, daß er sie in der Nacht erwarten werde, während Pásmán mit den Andern zum Fischstechen auszieht. Warum kommt sie zum nächtlichen Stelldichein, wenn sie nicht Willens ist, ihrem Pásmán — sie hat seine vom Thürmer gemeldete Ankunft gleich zuerst mit dem ominösen Ausrufe begrüßt: „Ein Horn! Mein Mann!“ — die Stirne mit dem Hirschgeweih zu zieren? Der Austausch des Ringes hätte ja Zeit gehabt bis morgen. Will sie also oder will sie nicht?

Ebenso zweideutig, räthselhaft und unklar ist die Beschaffenheit des in Frage kommenden Deliktes selbst. Die Handlung der Oper dreht sich um einen Kuß, um denselben Kuß, den der König, im Dunkeln von Eva für Pásmán gehalten, seiner schönen Wirthin auf die Lippen drückt. Wünscht dieser Kuß für ein Symbol angesehen zu werden, oder ist er nicht mehr und nicht weniger als ein Kuß? Von dieser verfänglichen Frage hängt es ab, ob wir den Verlauf der Handlung ernst nehmen sollen oder nicht. Dóczi als Spezialist in Küssen, als Autorität und hervorragender Theoretiker des Faches, der selbst einen Catull und Dorat überflügelt, pflegt doch sonst gerade in diesem Punkte Farbe zu bekennen. In dem berühmten System der Küsse, welches er in seinem bezaubernden Preislustspiele der Maritta in den Mund legt, kommen alle erdenklichen Kategorien von Küssen vor; die eine aber fehlt, um die es uns hier zu thun ist. Da, nach unserem Gewährsmann, nur der verbotene Kuß ein wirklicher Kuß ist, so sind wir geneigt, den Kuß des Königs zu den verbotenen zu zählen. Eva empfindet ihn als eine Schmach, ihr Gatte desgleichen. Kann einer solcher „Kuß in Unehren“ dadurch gesühnt werden, daß die Königin sich freiwillig, vor versammeltem Hofstaate von Pásmán wiederküssen läßt und ihm den Kuß zurückgiebt? Ja! sagt der Dichter, und Ritter Pásmán, Frau Eva, der König und die Königin stimmen ihm freudig bei. Wir aber sagen Nein! Denn wir erkennen in dieser Verküssung eines unheilbaren dramatischen Bruches keine zureichende Sühne des begangenen Frevels und werden das beklemmende Gefühl nicht los, daß das glückliche Ende der komischen Oper den unglücklichen Anfang eines Trauerspieles bedeute. Zum Vortheil des Werkes verschwinden seine Widersprüche unter den von Geist und Sinnlichkeit glühenden Versen des temperamentvollen Verfassers. Auch wollen wir nicht vergessen, daß Dóczi auf den Komponisten als mächtigen Bundesgenossen rechnen und hoffen durfte, ihm würde der

Rücken gegen allerlei kritische Ueberfälle vollkommen gedeckt werden. Eine komische Oper ist ja kein Lustspiel!

Johann Strauß hat seine Aufgabe bei Weitem ernster genommen, als der sein Musenrößlein zuversichtlich und keck tummelnde Librettist. Aus den reichen Erfahrungen seiner dramatischen Laufbahn und aus Beobachtungen, die er bei dem Studium der einschlägigen Literatur gewonnen, erstand ihm ein eigenthümliches Ideal der komischen Oper, das sowohl von seiner eigenen Operettenform, wie von der Form der Oper überhaupt abweicht, wenn es auch Beziehungen zu beiden unterhält. Die Musik zum „Ritter Pásmán" muß daher als etwas ganz für sich Bestehendes betrachtet werden, für ein Novum, das nirgends seinesgleichen kennt. Ohne Zweifel wäre es dem Komponisten der „Fledermaus" eine Kleinigkeit gewesen, die Zuhörer, und auch die anspruchvollsten unter ihnen, auf weit einfachere Weise zu befriedigen; er hätte ihnen nur, seiner höheren Absichten uneingedenk, so viele Tanzstücke und Kouplets darzubieten brauchen, wie man von einer Straußschen Operette zu beanspruchen gewohnt ist. Denn der unversiegliche Jungbrunnen seiner herzerfrischenden Melodie strömt so reich wie er jemals geströmt, und seine elektrisirenden Rhythmen haben nicht das Geringste von ihrer Kraft, Grazie und Pikanterie eingebüßt. Auch hätte man bei einem Genie, wie Johann Strauß, ganz gern einmal durch die Finger gesehen, und ihm das schwere Rüstzeug der großen Oper, das für den schlanken und zarten Gliederbau seiner Musik nicht zu passen schien, in Gnaden erlassen. Aber Strauß ist der Mann nicht, der seine künstlerischen Ueberzeugungen der Bequemlichkeit aufopfert. Er wollte es eher mit dem Publikum verderben als mit seinem Prinzip, und darum schuf er ein Werk, welches zu den merkwürdigsten und rührendsten Zeugnissen heiligen Eifers und selbstloser Pflichttreue gehört. Mit der größten Achtsamkeit befolgt er jeden einzelnen Wink des Dichters, und indem er Wort für Wort zu wiederholen sucht, vertausendfacht er seine Arbeit. Beinahe für jede Wendung und jeden Wechsel der Situation und Rede erfindet er eine neue Melodie und ein neues Tempo. Seine Erfindung mag noch so glücklich und ergiebig sein, er wirft sie bei Seite, sobald sie den Zweck des Augenblickes, für welchen sie geboren wurde, erfüllt hat, und eine andere, neue tritt an ihre Stelle. Fortwährend möchte man dem Komponisten in den Arm fallen und ihn bitten, dies und jenes zu wiederholen oder thematisch zu entwickeln, damit man seiner liebenswürdigen, geistreichen und originellen Eingebungen froh werden könne. Er aber achtet keiner Bitten noch Zurufe, sondern eilt unaufhaltsam vorwärts, von einer Periode zur andern, durch alle möglichen Taktarten hindurch, ohne zu rasten, und nur das einzige, ewig sich er-

neuernde Ziel vor Augen, dem übermüthigen Herrn Poeten um jeden Preis zu dem ihm gebührenden Recht zu verhelfen. So machte er, ein umgekehrter Richard Wagner, aus der Tugend eine Noth; und wo jener auf dem Grunde von verhältnißmäßig wenigen, aber monumentalen Motiven ein einziges, wenn auch unwohnliches Riesengebäude aufführt, dessen Glieder und Bestandtheile wieder nur die melodischen, harmonischen und rhythmischen Veränderungen derselben Motive sind, da baut dieser aus einer Unzahl von Tongedanken eine ganze Stadt voll niedlicher Häuschen und Villen auf, zu deren Bevölkerung die Personen von zehn Opern kaum ausreichten. Nicht Jedermann besitzt so viel Spannkraft, Beweglichkeit und Rezeptivität des Geistes, um eine derartige Fülle von reizvollem Detail sogleich erfassen und in sich aufnehmen zu können. Für diese schwerfälligen Naturen — und wir rechnen beziehungsweise uns selbst dazu — hat Strauß durch mehrere prachtvolle größere Musikstücke gesorgt, welche die Unmittelbarkeit seines quellenden Melodievermögens, wie die Meisterschaft seiner zierlichen Technik in das hellste Licht rücken. Wir nennen nur den munteren Chor der Spinnerinnen: „Die Männer gehen fort vom Haus“, das anmuthige Duett zwischen Eva und Gundy: „Auf Feldern, in den Wäldern“, den verschämten Walzer: „Sonne und Regen“, das kernige Entréelied des Ritter Pásmán, das schalkhaft-kokette Arioso Evas: „Ich sollte mich schämen“, das mit dem Motto: Nullum vinum nisi Hungaricum zu bezeichnende Trinklied Pásmáns, den hinreißenden Gesangswalzer Evas: „O gold'ne Frucht am Lebensbaum“, den auf den Zehen dahinhuschenden Chor der abziehenden Hofgesellschaft, das gemüthvolle, wehmüthige Lied des betrogenen, armen Ritters: „Mir war so wohl“, und das wahrhaft sinnebethörende, dreigliedrige große Ballet am Königshofe, welches mit einem prickelnden Tempo di Polka beginnt, in einen entzückenden Walzer übergeht, um mit einem immer schneller werdenden feurigen Czardas abzuschließen. Das sind nur einige von den augenfälligsten, strahlendsten Edelsteinen im überreichen, mit Kostbarkeiten aller Art verzierten Schmucke der Oper. Sollten wir im Einzelnen zu loben anfangen, so würden wir so bald nicht fertig. Mit ganz besonderer Anerkennung aber müssen wir noch der zarten, immer wirksamen und passenden, niemals gewöhnlichen oder aufdringlichen Instrumentation des Werkes gedenken. Das Orchester bringt im „Ritter Pásmán“ Wirkungen hervor, die dem Schönsten, was der Orchesterklang einem verwöhnten Ohre zu bieten vermag, an die Seite zu stellen sind. Die stimmungsvollen Nachtszenen des ersten und zweiten Aktes, welche ineinander verfließen, Vigilien sehnsüchtiger und erwartender Liebe, suchen ihres Gleichen.

„Muzzedin".

Von S. Bachrich.

(1883.)

„Sag ich auch absurde Dinge,
Denkt, daß ich Abraxas bringe."
(„Westöstlicher Divan.")

Nicht im Orient allein, sondern bei allen Völkern und zu allen Zeiten ist die Narrheit ein Gegenstand menschlicher Verehrung gewesen. Der Herr war immer in den Schwachen mächtig, den Armen im Geiste wurde das Himmelreich versprochen, der Dumme hatte das Glück, und der ausgemachte Narr fand keine Thür verschlossen. Das ist bis auf den heutigen Tag so geblieben. Ausdrücklicher Beweise bedarf eine so alte Wahrheit kaum. Und die Welt fühlt sich wohl dabei. Wehe, wenn die Klugen einmal ausnahmsweise ans Regiment kämen, sie würden das Unterste zu oberst kehren, die heilloseste Verwirrung in den bestehenden Verhältnissen anrichten, und Keiner könnte seiner selbstvergnügten Beschränktheit mehr froh werden! Beten wir zu Gott, daß er uns unsere Dummheit noch lange in Gnaden erhalte, glauben wir den Weisen nicht, die etwas Anderes predigen, lachen wir einander gegenseitig aus, applaudiren wir dem braven Abbas für sein närrisches Kouplet, welches die Thorheit als das vorzüglichste der Erdengüter verherrlicht, und singen wir den Endreim kräftig mit: „Geschrieben steht es im Koran!"

Dieser Abbas, die komische Hauptfigur der Bachrichschen Oper, ist übrigens kein einfacher, sondern ein komplizirter Narr, und nur ein solcher ist berufen, Karrière zu machen; denn die reine Einfalt bringt es ebenso wenig zu etwas wie die reine Weisheit. Seinem schwachen Verstande ist gerade soviel Verschmitztheit beigemischt, als er braucht, um Andere zu betrügen, und dieses Gemisch, für gewöhnlich Lebensklugheit genannt, qualifizirt ihn zur Würde eines Hof-Traumdeuters, der nach unseren Begriffen etwa zwischen Hofrath und Minister die Mitte hält. Man hüte sich davor, ein solches Amt zu unterschätzen, und belächle den Orientalen nicht, der eigene Würdenträger einsetzt, welche die Wahnbilder eines Tyrannengehirns zu deuten haben! Wie Viele gäben etwas darum, wenn sie wüßten, wie ein Großer geschlafen, und was er in der letzten Nacht geträumt hat? Von seinen Träumen hängt zuweilen das Wohl und Wehe seiner Völker ab, und manch politischer Handel wäre vielleicht längst abgethan, wenn wir bessere Traumdeuter hätten. Wir treffen Abbas am frühen Morgen mit seinen amtlichen Funktionen beschäftigt; er muß die von der Kaaba zu Mekka heimkehrenden Pilger segnen und sich über Hals und Kopf in eine Verschwörung verwickeln lassen. Die Romantik des Operntextes ver-

langt ihr Recht. Zenobia, die Tochter des großen Khan, soll an einen nicht näher bezeichneten Prinzen Khosru=Schah, der sie anbetet, verhandelt werden. Der Prinz will es, Chansade, die Oberſthofmeiſterin, will es, Abbas, der Narr, will es, alle Welt will es; Zenobia aber will es nicht, und das Schickſal ſteht auf ihrer Seite. Die Perle des Harems iſt jenem Glücklichen beſtimmt, der an ihrem neunzehnten Geburtstage, dem zwölften des dem Propheten heiligen Monats Dulkadah, mit „dem geheimen Zeichen“ in der Hand, ſich als Sohn Sencharibs, des Unvergeßlichen, legitimiren würde. An Muzzedin ſoll wieder gut gemacht werden, was der Khan an dem ungerecht in die Verbannung geſchickten Vater Sencharib verſchuldete, und zwar am einfachſten und würdigſten durch die Heirath mit der Prinzeſſin. Der Eigenſinn des Fatums ſucht ſeinesgleichen; denn Sencharib, der „Unvergeßliche“, war leider vergeßlich genug, dem Sohne nicht mitzutheilen, zu welchem Zwecke er ihn in die Heimath zurückſchickte. Er gab ihm einen Dolch für den Fall der äußerſten Noth mit und ſchärfte ihm nur das Datum für den Tag ſeiner Rückkehr ein. Kann man von Muzzedin verlangen, daß er das Geheimniß des ihm anvertrauten Dolches errathe? Soll er den Khan oder ſich ſelbſt umbringen? Nein, er hätte ja nur nöthig, die Waffe im geeigneten Augenblicke hervorzuziehen und ſie der Prinzeſſin mit einer anmuthigen Verbeugung zu überreichen; denn der Dolch vertritt die Stelle aller jener im Abendlande ſo wichtigen Papiere, welche ein Ehe=Kandidat zur Beſchwichtigung der betreffenden Behörden braucht, wenn er ſeine Herzenswünſche ungehindert befriedigen will. Der Dolch iſt Geburtsſchein, Zuſtändigkeitsnachweis und Unbeſcholtenheits=Atteſt in einer Form, und wer ihn beſitzt, kann mit einem reizenden Weibe zugleich ein Königreich gewinnen. Niemand aber weiß dies, als der große Khan, und dieſer will vorerſt auch noch nichts davon wiſſen. Abbas hat alſo Zeit, die Angelegenheiten des Prinzen Khosru=Schah zu betreiben; er heuchelt die größte Unbefangenheit, nimmt von den Weibern des Ortes, die ſich von ihm wahrſagen laſſen, Datteln, Feigen, Küſſe und andere Naturalien in Empfang und erfreut ſich der Annehmlichkeiten ſeiner Stellung ſo lange, bis Muzzedin und ſein Begleiter Toto auftreten und ihm zeigen, daß es noch mehr Narren in der Welt giebt, die ſich auf die Behandlung der Weiber verſtehen. Sie behaupten, aus Paris zu kommen, obgleich ihr Dialekt ſie als unverfälſchte Wiener verräth, und was ſie nach Arabien oder Syrien mitbringen, iſt auch wirklich nichts Schlechteres als ein reizender Wiener Walzer. Toto erfaßt die Situation mit der Geiſtesgegenwart eines routinirten Weinreiſenden und beredet ſeinen Herrn, ſich als Narr unter den Schutz des Geſetzes zu begeben, um ſo ungeſtraft ſeine Allotria mit den Damen

des Ortes zu treiben. Vergebens protestirt Abbas gegen den Eingriff in seine älteren Rechte und rafft seine letzten Kräfte zu einem grotesken Derwischtanze zusammen. Was kann der bestgemeinte orthodoxe Bärentanz gegen die Grazie eines verführerischen Wiener Walzers ausrichten? Die Fremden haben mit den ersten Klängen gewonnenes Spiel, und die Szene erweitert sich zum Ballsaal; bald hat ihnen jede der lernbegierigen Zoraïden, Fatimen, Leilas, Suleimas und Schirinen einmal in den Armen und am Herzen gelegen, und ohne Zweifel würden Muzzedin und Toto den Pflichten ihres Lehrberufes erliegen, erführe der heitere Tanz nicht eine unliebsame Unterbrechung. Ein Musel-Ehemann unterscheidet sich in der Hauptsache nicht von irgend einem anderen Ehemann: er kommt, aber er kommt zu spät. Für die Massenübertretung der heiligen Vorschriften giebt es nur eine Entschuldigung — Muzzedin ist ein Narr, und die Weiber erklären mit Stimmeneinheit, daß sie ihn zu ihrem Leib- und Spezialnarren machen wollen. Die Männer, welche in dem betagten Abbas einen weit ungefährlicheren Seelenarzt ihrer Frauen erblicken, würden Muzzedin erschlagen, wenn nicht Trompetensignale die Streitenden zum Schweigen brächten? Wer naht? „Die große Stunde naht“, die Stunde der Erfüllung des zwölften Dulkadah. Ah! Wir sind gespannt darauf, was sie uns bringen wird. Vorerst einen wohlgeordneten Troß festlich gekleideter Moslemin, Krieger, Palastbeamten, Eunuchen und Sklaven, welchen die Prinzeß Zenobia in einer Sänfte folgt. Alle diese Leute haben nichts Angelegentlicheres zu thun, als der Wohnung des Ortsnarren zuzusteuern, welche auf sämmtliche im ersten Akte auftretende Personen eine merkwürdige Anziehungskraft ausübt. So kommen sie unseren Wienern aus Paris auf halbem Wege entgegen, und da der Großwürdenträger Ibrahim dem versammelten Volke die uns bereits bekannten Beschlüsse des Schicksals mittheilt, kann es nicht fehlen, daß Muzzedin sich als der Erwartete meldet. Er hat sich sofort in Zenobia und diese sich in ihn verliebt. Er versichert den Anwesenden, daß „ihr Bild ihn so lange erfüllen werde, bis sein Herze bricht“, und sie nennt sein Gesicht „ein Gedicht, aus dem ein Held voll Adel spricht.“ Toto, der in Prosa Französisch-Deutsch radebricht, in Versen aber meist, von dem herrlichen Schwunge der Poesie hingerissen, ein möglichst reines Deutsch anstrebt, bemerkt dazu tiefsinnig: „Vielweiberei kennt selten Treue im Kampf der Liebe mit der Pflicht!“ Alles erstaunt, in dem falschen Narren den echten Bräutigam kennen zu lernen, aber Niemand will ihm Glauben schenken, da er „das geheime Zeichen“ nicht zu enthüllen vermag. Muzzedin macht ein langes Gedicht oder Gesicht, aus dem ein Kopf des Schafes spricht, und schwört bei seiner Liebe, daß er kein Narr, sondern der Sohn

Sencharibs sei. Seinem Dolche würde man vertrauen, seinen Betheuerungen giebt man kein Gehör, und während Abbas mit dem Gefolge als Hof-Traumdeuter davonzieht, bleibt ihm nichts als das Narrengewand des Vorgängers und die Erinnerung an Zenobia zurück. Erst der zweite Akt, in welchem die längst geplante Verschwörung zum Ausbruche kommt, macht das Versehen wieder gut, bringt den Dolch zu Ehren und führt unter dem Segen des großen Khan Zenobia und Muzzedin einander in die Arme.

Etwas Harmloseres als Schnitzers Libretto ist kaum zu denken. Der Konflikt der Handlung beruht auf nichts weiter als auf einem aus Unwissenheit hervorgegangenen Versehen, und die Handlung selbst erschöpft sich mit der Begegnung Zenobias und Muzzedins vollständig. Keine der sonst auftretenden Personen ist nothwendig, und das Stück könnte mit zwei Szenen abgethan sein, wenn es dem Komponisten einer romantisch-komischen Oper auf ein so grausam abgekürztes Verfahren sonderlich ankäme. Das Talent des Librettisten geht noch mit verbundenen Augen umher, es tastet sich nothdürftig zurecht und macht seinen Weg, aber es sieht nicht, wie es einen besseren einschlagen könnte, und läßt die Aussichtspunkte, die sich ihm überall eröffnen, unbeachtet. Wie nahe lag statt des scheinbaren Konfliktes ein wirklicher: der Sohn des verbannten Empörers kehrt in die Heimath zurück und hat Gründe, sein Inkognito zu wahren. Unter der Maske des Narren, der in dem Traumdeuter den alten Feind seines Vaters erkennt, kommt er schnell zu Ansehen und Einfluß, sticht den Gegner aus, erforscht die Gesinnungen der Stadt und des Herrscherhauses, die er zu seinen Gunsten verändert findet, vereitelt eine gegen das Oberhaupt gerichtete Palast-Intrigue, in welche Abbas verwickelt ist, bringt sich im rechten Moment zu Ehren und erlangt mit der Hand der Geliebten die Würden seines vertriebenen Vaters. Der Dolch wiese dann seine Wunder, und auch der Narr hätte seine Schuldigkeit gethan. Schnitzer zeigt uns nur die Scheide des Dolches und die Kappe des Narren. Aber auch dafür sind wir ihm dankbar, denn er bringt den Hausrath seiner Phantasie so ehrlich und so liebenswürdig zu Markte, daß ihm nur ein kritischer Griesgram ernstlich zürnen könnte.

Auch der Komponist ist noch nicht da angelangt, wo wir ihn gern sehen möchten. Im ersten Akte, welcher der amüsanteste ist, schlägt er oft Töne an, die nicht gesungen, sondern gepfiffen werden wollen; seine Musik erscheint dann nahezu parodistisch, und wüßten wir nicht, daß das Werk schon fertig war, ehe Gounods „Tribut von Zamora“ die Bretter der Hofoper unsicher machte, so wären wir hin und wieder versucht, Muzzedin für eine Satire auf Gounod zu halten. Wie der Text

zwischen dem Romantischen und Possenhaften hin und her schwankt, so will auch die Musik sich nicht entschließen, ausgesprochene Farbe zu bekennen; sie wird zuweilen trivial, wo sie humoristisch sein möchte, und vermengt den Stil der Oper mit dem der musikalischen Burleske. Daß Bachrich Erfindungsgabe, technische Kenntnisse und dramatischen Instinkt genug besitzt, um auch für die Bühne mit Erfolg arbeiten zu können, zeigt seine Oper an mehr als einer Stelle. Der originellste und glücklichste, aber auch bedenklichste Einfall, den Dichter und Komponist gehabt haben, ist der außerordentlich wirksame Kontrast des Derwischtanzes und des Walzerliedes. Orient und Occident stehen hier höchst ergötzlich einander gegenüber; die feinsinnige Instrumentation, welche beiden Tänzen gemeinsam ist, balanzirt mit bewundernswerthem Takt über die bedrohliche Klippe hinweg und bewahrt das Werk davor, lächerlich zu werden. Gleichwie in Beethovens „Ruinen von Athen" die edlen Harmonien des griechischen Chores und Marsches nach dem monotonen Geheul der tanzenden Derwische und dem tollen Geklingel der Janitscharenmusik ertönen und den Sieg des Hellenenthums über das Barbarenthum symbolisch feiern, so wird hier der türkische Orient von der Kultur des Wiener Walzers siegreich aus dem Felde gedrängt — jedenfalls die gefälligste Lösung der orientalischen Frage. Ein kleines Kabinetstück instrumentaler Malerei ist ferner der Einzugsmarsch; auch des Ballet im zweiten Akte enthält einige dankbare Nummern und ist zugleich selbst eine der dankbarsten. Prinz Khosru hat den artigen Gedanken gehabt, seiner angebeteten Zenobia außer einem reichen Schatze lebendiger Perlen und Edelsteine eine große Schachtel allerliebster persischer Soldaten zum Geburtstag einzubescheeren. Sie steigen in geschlossenen Sektionen aus einer im Hintergrunde aufgestellten Kassette heraus und produziren sich in den zierlichsten Manövern. Dieses hübsch ersonnene und geschickt ausgeführte Ballet muß im zweiten Akte die Kosten der Unterhaltung zum größten Theile allein bestreiten; zwar fehlt es dem Komponisten auch in der Folge nicht an stimmungsvollen Einzelheiten — das von Liebe glühende Ghasel und die sehnsuchtstrunkene Arie Zenobias: „Ich kann es nicht ergründen", das jasmin-duftige Gartenduett und das Septett: „O grausame Bedrängniß" gehören dazu — aber alle diese zartempfundenen und vortrefflich ausgeführten Stücke stehen wie isolirte Zimmerpflanzen in thönernen Blumentöpfen da. Bachrichs Produktion bewegt sich am liebsten und leichtesten in streng abgeschlossenen Sätzen und Sätzchen, und die Art seines Librettisten, der den Stoff in lauter gesonderte Episoden aufzulösen für gut hielt, scheint den Komponisten in seiner Vorliebe für kleine Formen bestärkt zu haben. Wo der Gang der Handlung über das einzelne Erlebniß

und die in sich ruhende Situation hinausschweifen will, findet der Komponist weder die Mittel noch die Wege, sich kunstgerecht auszudrücken, und wenn der gesprochene Dialog ihm nicht aushilft und auch kein Chor ihn zur Bewegung antreibt, fängt er an, zu stocken und zu stottern wie Einer, dem der Faden der Rede ausgegangen ist.

„Gringoire“.

Von Ignaz Brüll.

(1892.)

Theodor Banvilles „Gringoire“, ein ehemals sehr beliebtes dramatisches Virtuosenstück, findet wohl auch heute noch in kleinen Städten sein dankbares Schauspielpublikum, wenn ein gefeierter Gast in der Titelrolle paradirt. Ohne geradezu veraltet zu sein, trägt das anmuthige Dramolet, das eigentlich nichts weiter ist als eine meisterlich dialogisirte Anekdote, doch schwer an der Last seiner Jahre. Man könnte ihm daher kaum etwas Besseres wünschen, als die gründliche Reorganisation, die es neuerdings erfahren hat. Als frisch geborenes Opernbuch ist schon so manches längst begrabene Schauspiel fröhlich wieder von den Todten auferstanden. Für „Gringoire“ bedeutete der musikalische Umbildungsprozeß allerdings keine Wiedergeburt, aber doch so Etwas wie eine zweite Jugend. Was das Schauspiel an ihm verlor, das hat die Oper an ihm gewonnen: eine vornehme, interessante und liebenswürdige Charakterfigur. Viktor Léon, der Verfasser des Textes, schmiedete die Prosa Banvilles in artige Verse um. Mag dabei auch hie und da eine feine Pointe platt geschlagen worden, eine und die andere graziöse Wendung unter den Ambos gefallen sein, so lassen diese unvermeidlichen Einbußen sich doch entschuldigen im Hinblick auf das ganze, der Musik mit einladenden Strophen und Reimen freundlich entgegenkommende Gedicht.

Léon folgte dem Original, so weit es ihm gut schien, Szene für Szene, Satz für Satz. Wo er von ihm abwich, that er es wohl nur aus Kourtoisie gegen den Komponisten, nicht aus dramaturgischer Superklugheit. Er sagte sich mit Recht, daß das Publikum der Oper ein sinnlicheres wäre, als das des Schauspieles, und darum winkte er mit dem Zaunpfahl, wo Banville kaum mit den Augen zwinkert. Aus dem hämischen, arglistigen Olivier des Schauspieles, der gar nicht dazu kommt, mit seinem Antrag herauszurücken, wurde ein regelrecht abgewiesener, lächerlicher Freier, und aus dem launenhaften, menschenverachtenden, tyrannischen König ein biederer Heirathsstifter, Familienwohlthäter und strafender Moralrichter. Wären sie nur ganz, was sie zur Hälfte sind,

seitdem sie die Farbe wechselten, um einen besseren, weil singbareren Menschen anzuziehen! Nun aber hat jeder von Beiden ein starkes Theil seiner originalen Tücke und Bosheit beibehalten. Ihre gestreiften Charaktere stellen den Ernst der Handlung in Frage; die Situation, die nur aufgeklärt werden sollte, verflacht sich, und wir gerathen aus der chevaleresken Prosa in die spießbürgerliche Poesie. Dadurch, daß Léon Alles, was an die Zeitgeschichte des elften Ludwig erinnert, ausmerzen mußte, um dem Komponisten das garstige Lied der Politik zu ersparen, nimmt er dem Wesen des Königs zwar viel von seiner Härte, aber noch mehr von seiner Größe, und das Spiel, das Ludwig mit Gringoire treibt, indem er ihm sagt, er müsse sterben, falls es ihm, dem unansehnlichen, im Elend verkommenen Straßensänger, nicht gelänge, binnen einer Stunde Herz und Hand der schönen und verwöhnten Kaufmannstochter Loyse Fourniez zu gewinnen, bleibt eben ein Spiel, weil kein Zuschauer dem Könige zutraut, daß er Ernst machen und den Sänger hängen lassen werde. Sollen wir für das Leben Gringoires zittern, so wünschen wir nicht blos den gutgelaunten Hausfreund des Simon Fourniez, sondern auch den rachelüsternen, mit Feuer und Schwert wüthenden Todfeind des brüderlichen Herzogs von Berry vor uns zu sehen, den wetterwendischen Tyrannen, der mit der Frage: „Gringoire, wer ist das?“ zur Tagesordnung übergeht und die Menschen, für deren Schicksale er sich zu interessiren schien, nicht weiter kennt oder zertritt.

Hiermit wollen wir weniger einen Tadel, als ein Bedenken ausgesprochen haben, sehr wohl wissend, daß es ein Gebot der Praxis, zumal der Theaterpraxis ist, von zwei Uebeln immer das kleinere zu wählen. Was hätte auch unser verehrlicher Ignaz Brüll mit der politischen Intrigue des schlimmen Olivier angefangen? Machte ihm doch ohnehin die gedrungene Form dieses Einakters genug zu schaffen Er, der sonst gewohnt ist, sich ruhig gehen zu lassen und behaglich auszubreiten, sollte sich hier so kurz fassen, wie der enge Rahmen des Stückes es verlangt und, anstatt träumerisch ins Weite zu schweifen, mit aufmerksamen, festen Blicken in die Tiefe hinabsteigen. Hier gab es nur wenig Raum für lyrische Stimmungen, hier mußte jeder Fuß musikalischen Landes der Handlung abgerungen werden. Wer das neue Werk Brülls näher in Augenschein nimmt — und es verträgt und verlohnt nicht nur, es erfordert geradezu die eingehende Besichtigung —, der wird bemerken, daß die Partitur des „Gringoire“ neben einer stattlichen Reihe melodischer Schönheiten eine Menge von charakteristischem Detail enthält. Nur die geschickte Anordnung und Vertheilung desselben, nur der bescheidene und maßvolle Sinn des Komponisten, der

die Form verschleiert und die Farbe dünn aufträgt, vermag über die Fülle und Kunst seiner Arbeit zu täuschen. Was da aufgespeichert liegt, sind, wenn auch keine weltbewegenden Gedanken, die mit der Fackel des Genies in unbekannte Regionen hineinleuchten, so doch glückliche Einfälle heiterer und ernster Art, die, einem bestimmten Zwecke dienstbar gemacht, ihrem Gegenstande neue Seiten abzugewinnen wissen. Wären alle diese thematischen Beziehungen und Anspielungen, welche Nahes und Fernes mit einander zu verbinden und das bunte Vielerlei der Szene zu einer höheren Einheit zu erheben trachten, noch schärfer profilirt und lebhafter kolorirt, so würden sie gleich von Jedermann wahrgenommen werden. Aber sie gleichen dem mit Seide gestickten Untergrund eines mit Perlen und Gestein besetzten Frauenkleides, dessen Blumen und Arabesken erst allmählich und in allernächster Nähe zu erkennen sind.

Auch an offenkundigen Leitmotiven fehlt es nicht. Wenn es darauf ankäme, ließe sich ein ganzes Register derselben anfertigen. Zumeist sind es größere thematische Bestandtheile von Melodien, die als Herolde im Orchester den auf der Szene erscheinenden Personen vorangehen, um diese dem Zuhörer mit einer höflichen Verbeugung vorzustellen; manchmal auch kürzere Perioden und kleine Tonfiguren, die schnell an Dagewesenes erinnern wollen. Nicht alle haben die eindringliche Prägnanz des Königsmarsches, der gleich in der Ouverture unter klingendem Spiel mit wehenden Fahnen blank gepanzert seinen Einzug hält. Deshalb muß man die Oper öfter hören, bis man ihrer Technik auf den Grund kommt. Ein unbedingter Vorzug ist dies gewiß nicht; denn was auf dem Theater für Aller Augen und Ohren ersichtlich und vernehmlich sein soll, darf nicht in technischen Spitzfindigkeiten und Geheimnissen sich verlieren, um ein paar Kennern Vergnügen zu machen. Hier nur ein Beispiel für viele: Der hungerige Gringoire sieht sich, nachdem er auf Befehl des Königs von der Straße in das Prunkzimmer des Simon Fourniez geholt worden ist, vor die bange Wahl gestellt, entweder sein gefährliches Spottlied auf die „hängenden Gärten“ Ludwigs vorzutragen und dann zum Lohne dafür an der üppigen Tafel köstlich zu speisen, oder unverrichteter Sache, so hungrig und durstig, wie er kam, wieder fortgejagt zu werden. Den tragikomischen Kampf zwischen Furcht und Begehrlichkeit, Angst und Lust, Gewissen und Magen soll eine kontrapunktische Verbindung zweier Melodien versinnlichen, die sich vorher als Motive der Tafelfreuden und der zitternden Armuth legitimirt zu haben glauben. Wer bemerkt das gleich? Und wer erinnert sich daran, daß das „Lied von den Gehenkten“, die Abbitte Gringoires „Mein Herr und König!“ und jene, den Violoncellen

zugewiesene Melodie im Sechsachteltakte, welche, zuerst von Gringoire zum Preise der Geliebten gesungen, später den König in seinem Entschlusse bestärkt, mit den beiden Menschenherzen zu experimentiren — wer, sage ich, erinnert sich daran, daß ihm diese Stücke schon von der Ouverture in Zitatenform gebracht worden sind?

Zum Glück verschlägt es dem Zuhörer nicht viel und thut der guten Wirkung des Ganzen keinen Abbruch, daß die feinsten und letzten Absichten des Komponisten nicht sogleich zu durchschauen sind. Mag man immerhin anfangs irriger Weise die zwischen den einzelnen abgeschlossenen Gesangsstücken vermittelnden orchestralen Bindeglieder für bloßes Füllsel des Akkompagnements halten, so wird man doch gestehen müssen, daß Brüll dieses angebliche Füllwerk abwechslungsreich und interessant zu gestalten wußte. Dabei ist seine Instrumentation voller und charakteristischer geworden. Auch der dramatische Nerv seines Talentes scheint erstarkt zu sein, nach der namhaften Kraftprobe zu urtheilen, welche das über Tod und Leben Gringoires — des Helden wie der Oper — entscheidende Duett zwischen den Liebenden bedeutet. Wir schlagen den Erfolg dieses vortrefflich gegliederten, mit kluger Berechnung gesteigerten, eindringlichen und knappen Musikstückes um so höher an, als Gringoire, anstatt hingerissen von der Herrlichkeit seines Dichterberufes und inspirirt von der beseligenden Nähe der Geliebten, seine erhabene Sendung in einem schwungvollen Hymnus zu verkündigen, sich mit einer etwas akademischen Lobrede auf die Poesie als Freundin der Armen und Elenden abfinden muß. Wie sinnig von dem Komponisten, durch das Intoniren des Marsches dem Dichter als dem zweiten Könige zu huldigen! Und wie rührend jenes herzinnige As-dur-Allegretto Loysens, in welchem ein zartes, von Mitleid zur Liebe bewegtes Frauenherz pocht! Bezeichnet das Duett naturgemäß den steilen Höhepunkt des Werkes, so bilden die kleinen, unter der dramatischen Schneegrenze gelegenen Gipfel verschiedener Kouplets, Chansons und Romanzen ein anmuthiges musikalisches Vorgebirge. Jedermann kennt diese sanftgeschlungenen, mit Laubwäldern und saftigen Wiesen bedeckten lyrischen Hügel, auf denen das Talent Ignaz Brülls als Singvogel sich so recht zu Hause fühlt. Er singe nur fröhlich weiter, wie der Schnabel ihm gewachsen ist, und lasse sich durch die Wahrnehmung nicht beirren noch betrüben, daß der Pfau ein schöneres Gewand und der Adler stärkere Schwingen und Fänge hat als Nachtigall, Fink und Rothkehlchen! Der glänzende Erfolg des „Gringoire" befreit den Komponisten endlich von der gefährlichen Last seines „Goldenen Kreuzes", unter der er beinahe zusammengebrochen wäre.

Eine Ballet-Oper.

„Fata Morgana“ von Joseph Hellmesberger.

(1886.)

Der todte Mosenthal dichtet noch immer. Mindestens alle drei Jahre einmal erscheint ein neues Werk von ihm, und seiner Opernbücher ist kein Ende abzusehen. Unsere Komponisten kennen weder Schonung noch Barmherzigkeit; sie vergönnen dem Aermsten nicht den wohlverdienten Ruhestand im Grabe, sondern zerren seinen abgeschiedenen Geist immer wieder vor die Lampen, damit er ihnen ein posthumes Libretto mit moderigen Reimen liefere. Vielleicht auch wurde der Dichter von dem Gotte der Musen verdammt, bis zum jüngsten Tage auf seinen schwachen Versfüßen umzugehen, lebende Bilder zu stellen und verbindende Texte zu verfassen. So mag das lyrisch-choreographische Drama entstanden sein, das unter dem Titel „Fata Morgana“ das singende Trikot mit dem tanzenden zu einem unzerreißbaren Wundergewebe zu verstricken und über die abgebrauchten und verblaßten szenischen Reize des Morgenlandes ein neues magisches Licht auszugießen trachtet.

Einem aus dem Mosenthalschen Orient stammenden unverbürgten Gerüchte zufolge hat es im Innern des alten Persien zweierlei Kategorien von Peris gegeben, Töchter der Luft, welche mit Ton und Wort begnadet sind, und solche, die, der Sprache beraubt, nur mit Armen und Beinen zu sagen vermögen, was sie leiden. Diese willkürliche und verfängliche Dämonologie zielt mit Erfolg auf die gesegnete Einrichtung der modernen Opernbühne hin, welche neben dem Personale ihrer Sänger auch ein Balletkorps besoldet und am liebsten beide zugleich in ausgiebigem Maße verwenden will. Danken wir dem Dichter für die Rangordnung, die er im Reiche Dschinnistans eingeführt hat, und nehmen wir „das schönste Kind in der Luft“, seine Fee Morgana, so stumm hin, wie sie uns dargeboten wird, ohne nach der geheimen Ursache ihres organischen Fehlers weiter zu fragen! Zu Beginn des Dramas finden wir die ganze luftige Gesellschaft unter der Oberaufsicht ihrer Königin auf einem Gebirgsplateau versammelt. Wer singen kann, singt, wer tanzen kann, tanzt. Die Königin, welche ohne Zweifel in beiden Künsten geübt ist, macht gleichwohl nur von ihrer Stimme Gebrauch und fragt nach Morgana. Wo ist sie, die sprachlose, geflügelte Träumerin? „Dort naht sie säumend an felsigem Rand“. Das schneidermäßige Zusammentreffen des Nähens und Säumens darf uns nicht beirren. Morgana ist nur des Tanzens und Singens ihrer Schwestern überdrüssig und sehnt sich nach den Bewohnern des Thales — „es jammert sie der Menschen Qual“. Einst — erklärt uns die Königin als Privatdozentin der

Mosenthalschen Mythologie, einst lebten die Peris in traulichem Verkehre mit dem Menschen; doch „ihre neue starre Lehre" trieb die Menschen zum Hasse gegen die harmlosen Feen an, und, was eine rechtschaffene, gesinnungstüchtige Peri sein will, vergilt ihnen Gleiches mit Gleichem. So sind die Mosenthalschen Peris im Laufe der Geschichte gänzlich aus ihrer sanften Art geschlagen, und von dem menschenfreundlichen Wohlwollen, das ihnen von den Dichtern nachgerühmt wird, ist ihnen zur Zeit der Fata Morgana nichts mehr geblieben. Sollte Mosenthal mit der neuen starren Lehre das Christenthum oder überhaupt etwas gemeint haben? Die Königin weiß Morgana sofort zur Raison zu bringen, und zwar durch ein sehr einfaches Mittel: sie nimmt eine Blume ihres Lotoskranzes vom Haupte und heftet dieselbe an die Brust der Schwankenden, welche sofort „begeistert aufzuckt".

Bisher sind wir, so weit es das Libretto erlaubt, so ziemlich mit unserem Deutsch ausgekommen; jetzt aber verwickelt sich die Situation, und der Dichter zwingt uns, persisch zu reden. Hinter der Szene brüllt eine rohe Männerschaar einigemale: „Ahi! Aho! — zwei im reinsten altbaktrischen Idiom des Zendavesta gehaltene Ausrufungen, zu welchen sich später noch das neupersische Aha! gesellt, das sich glücklicher Weise auch in unserer Muttersprache wiederfindet. Sämmtliche Peris ergreifen als Menschenverächterinnen schleunigst die Flucht, eine bewaffnete Bande scheußlicher Kerle stürzt hervor, deren Anführer Iben-Asar, ein fürchterlicher Tenor, seinen Leuten in gebrochenem Deutsch auseinandersetzt, daß Saida, die schönste Sultanin, sich mit Abdallah, seinem Todfeinde, vermählen wolle — Ahi! — daß Braut und Bräutigam auf dem uns wohlbekannten Gebirgsplateau einander begegnen werden — Aho! — und daß er mit seiner Schaar dies verhindern müsse — Aha! Sie verstecken sich, und Abdallah kann ruhig auftreten und sich todtschlagen lassen. In dem zart gebräunten, männlich schönen, prachtvoll kostümirten dramatischen Bariton erkennen wir vermöge des uns anerzogenen Scharfsinns sofort das Menschenkind, auf das es die sehnsüchtige höhere Tochter der Luft abgesehen hat, und staunen nur, daß besagter Bariton nicht klüger ist als der erste beste lyrische Tenor. Er hat seine Auserkorene noch mit keinem Auge gesehen, und doch schwärmt er von ihr und will sie heirathen, ja er rennt sogar zu einem Rendezvous mitten in die Wüste hinein. Wer sich in die Gefahr begiebt, kommt darin um. Allah il Allah! Ahi! Aho! Aha! Allgemeines Gemetzel. Abdallah fällt, und es nützt ihm gar nichts, daß er sich so trefflich auf Allah reimt. Mit der Exposition sind wir gleich fertig, denn dort flattert schon die mitleidige Morgana als barmherzige Schwester heran. Niemand wird es ihr übelnehmen, daß sie unter den Leichen des Schlachtfeldes sich die

schönste heraussucht und mit derselben ihre erfolgreichen Wiedebelebungsversuche anstellt. Nur die Königin mißbilligt das Benehmen ihrer entarteten Flügeldame sehr entschieden, ohne indessen das schon früher erprobte Mittel noch einmal anzuwenden. Vielmehr schließt sie mit Morgana einen allerdings höchst wunderlichen Vertrag, in welchen der am Boden liegende Held auch ein Wort hineinzureden hätte, wenn Alles nach Recht und Gewissen zuginge. Morgana soll, ihrer dämonischen Eigenschaften beraubt, dem Geliebten als Gattin angehören, so lange er ihr treu bleibt; wird sie jedoch dereinst von ihm verrathen, so muß sie nicht allein ihn selbst vernichten, sondern auch „als Trug und Schein der Menschheit für alle Ewigkeit Weh und Herzeleid bringen“. So etwas ist weder in Persien, noch in irgend einem Lande, wo es eine poetische Gerechtigkeit giebt, erhört. Nicht mit Morgana, sondern mit Abdallah wäre zu sprechen gewesen. Ein todter Mann ist auch ein Mann, der eine anständige Behandluug verdient. Und diese ohnmächtige Leiche wartet ja nur darauf, ins Leben zurückgerufen zu werden! Laßt den Schläfer ruhen, da Ihr nicht wißt, ob Ihr ihm Besseres zu bieten habt, als sein Traum ihm gewährt! Wer gar einen Todten erweckt, rechne sich getrost zu den Wohlthätern, die keinen Dank verdienen: denn Niemand wird sich gutwillig zu einem zweiten Tode verurtheilen lassen. Abdallah befand sich vielleicht gerade auf dem Wege zum Paradiese, und die himmlischen Houris, welche das heilige Opfer ihrer Hingebung nicht mit dem Verluste ihrer Jungfräulichkeit zu bezahlen haben, breiteten ihm schon ihre schimmernden Arme entgegen. Was also konnte die armselige Morgana dem Jünglinge mehr geben, als die im Aufblühen verwelkende Blume, welche das Sinnbild des Weibes ist?

Doch solche Gedanken sollten das Haupt des Dichters und seines windigen Geschöpfes nicht beunruhigen. Sie freuen sich Beide des Kranzes von Lotosblumen, den die scheidende Morgana von ihrer gnädigen Königin empfängt. Jede abgerissene Blüthe gewährleistet die Erfüllung eines Wunsches, fünf Blüthen, fünf Wünsche — ein ersprießlicher Einfall. Wer ihn nur zu gebrauchen verstünde! Der Bauer im Märchen hat auch drei Wünsche frei; er wünscht sich eine Wurst, wünscht diese dann im Zorn der keifenden Bäuerin an die Nase und kann schließlich nicht umhin, sie wieder von da wegzuwünschen. Morgana verfährt ein wenig klüger, aber doch auch nicht mit dem natürlichen Verstande einer geborenen Evastochter, sondern so unpraktisch wie die unverbesserliche Fee, welche sie ist. Sie giebt dem Geliebten das Leben — Blüthe Nr. 1 — und versetzt einen herrlichen Lusthain in die unwirthliche Einöde — Blüthe Nr. 2. Die ehemalige Tochter der Luft besitzt natürlich keinen Begriff von irdischen Verhältnissen, sonst würde

sie den Park nur als Zubehör einer komfortabel eingerichteten Villa angesehen haben und demgemäß später nicht genöthigt werden, letztere selbst mittels eines besonderen Wunschaktes aus dem Boden hervorzuzaubern, wobei leider wieder eine Blüthe darauf geht. Abdallah hat das Rosenmärchen anfangs sich wohl behagen lassen, und auch das Schweigen Morganas befremdete ihn nicht; er dachte sich: eine stumme Frau kann wenigstens nicht widersprechen, und glaubte in „Pullistan" zu sein — wahrscheinlich ist Gulistan, der Rosengarten, mit diesem Räthselwort gemeint. Allmählich aber verliert er die rosenfarbene Laune; die treue Gefährtin des Glücks, die Langeweile, stellt sich bei ihm ein, unmittelbar darauf auch der Verführer in Gestalt seines Waffenbruders Hassan. Dieser ruft dem Melancholischen die nie gesehene Saida ins Gedächtniß zurück und hält ihm seine nie gethanen Heldenthaten vor, so daß Abdallah beschließt, zu entfliehen. Warum? Er seinerseits ist ja durch nichts verpflichtet, bei Morgana auszuhalten, wie er auch keineswegs gezwungen ist, sie zu verlassen. Gefällt es ihm, so kann er sie ohne Weiteres mitnehmen, als Gemahlin oder Sklavin, ganz nach seinem Belieben. Morgana vereitelt die Flucht durch ihre zufällige Dazwischenkunft und sucht ihren verdrießlichen Freund auf andere Gedanken zu bringen. Sie läßt ihm also vier Dutzend junge Mädchen kommen, die ihm ein prächtiges Ballet vortanzen — Blüthe Nr. 3. Liberaler kann eine Frau gewiß nicht zu Werke gehen, und doch bringt diese hochherzige That nicht die mindeste Wirkung auf den gelangweilten Abdallah hervor. Einige alte Derwische, welche ihm die Ankunft einer Prinzessin vom „ewig grünen Euphratstrande" vermelden, sind ihm weit angenehmer. „Theure, darf ich es verlangen, eine Blüthe mir zu weih'n? Laß, die Fürstin zu empfangen, dieses Haus in Festesprangen gastlich umgewandelt sein." Auf Besuch war Morgana nicht vorgesehen, die vierte Lotosblüthe fällt, und der erforderliche Palast mit Dienerschaft erscheint. Saida — denn dies ist die fremde Prinzessin — giebt sich Abdallah zu erkennen und macht es nebst ihrem Riesengefolge sich bei dem Bräutigam bequem. Es entwickeln sich naturgemäß bei vorwaltender monogamischer Tendenz auf beiden Seiten die anmuthigsten Gruppenbilder und schrecklichsten Eifersuchtsszenen mit der nothwendigen Abwechslung von Tänzen und Gesängen. Morgana macht dabei die traurigste Figur, wie sich das von selbst versteht; sie hat nur noch eine einzige Lotosblume in ihrem Kranze, und auch dieses fünfte und letzte Symbol ihrer Macht muß sie der verhaßten Nebenbuhlerin auf deren ausgesprochenes Verlangen ausliefern. Wenn sie nur einigen Verstand hatte, würde sie die Prinzessin dabei zum Teufel wünschen; aber das fromme gute Mädchen weiß nichts von so unheiligem Begehr. Sie

begnügt sich damit, ihre Toilette einige Male zu wechseln und erscheint zuletzt, nachdem der Festtrubel sich verlaufen, in einem weißen, goldverbrämten Nachtgewande, um Abdallah in den Palast zurückzuwinken. Er würde, unentschlossen, wie er ist, so vieler Herzensgüte schwerlich widerstehen können, wenn nicht Saida, die sich draußen irgendwo in der Wüste gelagert hat, plötzlich wieder zu singen anfinge. Der helle Sopran der Fürstin übertönt die Stimme seines Gewissens und er geht, ohne Abschied zu nehmen. Darauf hat das Feenschloß nur gewartet, um mit furchtbarem Gekrach zusammenzustürzen. Aus seinen Trümmern erhebt sich Morgana, der in der Verzweiflung schnell zwei riesige Fledermausflügel gewachsen sind, und das schwarze Unglück ereilt die flüchtige Karawane. Zuvor jedoch findet noch auf einer Oase die feierliche Einsegnung Abdallahs und Saidens statt (ein Priester ist selbst in der Wüste schnell bei der Hand) und die Neuvermählten treten alsbald ihre Hochzeitsreise an, obwohl ein wüthender Samum sie belehren sollte, daß sie besser thäten, vorläufig im Schutze der Oase zu bleiben. Noch einmal erscheint Morgana auf der launischen Szene in der Verkleidung eines jungen Kameeltreibers, der sich durch einen goldenen Pfeil und seine stumme Geberdensprache verdächtigen müßte, wenn die Personen des Dramas auch nur einen Moment Zeit fänden, über ihre Situation nachzudenken. Aber der Dichter, der die Zeit in eigene Pacht genommen hat, eilt zum Ende; nicht eher darf er ruhen, als bis seine Personen alle miteinander im Flugsande erstickt sind. Die Verschmachtenden haben kurz vor ihrem definitiven Verscheiden noch das Vergnügen, die optische Täuschung der Fata Morgana in zwei mustergiltigen Exemplaren zu beobachten; von dem blauen Wunder der Apotheose aber sehen sie nichts mehr. Und doch bleibt es eine offene Frage, ob nicht wenigstens Abdallah zu einem besseren Leben in den Armen seiner Peri erwacht. Der Text deutet es an. Aber der Maschinenmeister spielte glücklicherweise die poetische Vorsehung und verzichtete darauf, den wankelmüthigen Perser in den Himmel zu erheben.

In diesem phantasiereichen Manne begrüßen wir den eigentlichen Dichter der „Fata Morgana“. Er und seine getreuen Mitarbeiter, die Hoftheatermaler, der Kostümzeichner und der Balletmeister haben eine solche Fülle mechanischer, dekorativer, koloristischer, szenischer und choreographischer Effekte über das Werk ausgeschüttet, daß der Zuschauer gar nicht zur Besinnung kommt — ein Glück für ihn! — sondern sich hundert Augen wünscht, um alle die Pracht zu erfassen, die vor ihm ausgebreitet wird. Der Regenbogen-Schleiertanz, der auf dem Felseneiland aufblühende Rosenhain, das Zauberschloß Morganens mit seinen geheimnißvoll leuchtenden Perspektiven, das nächtliche Gartenfest und

seine charakteristischen Tänze, das Karawanenlager, die Nebelbilder und die Schluß-Apotheose sind Schaustücke, welche stellenweise selbst die Wunder von „Excelsior“ verdunkeln. Mit Schaudern denken wir daran, was in Zukunft geschehen soll, um derartige Spektakula noch zu überbieten, und beneiden weder den Librettisten, noch den Komponisten um ihr mühseliges Theaterhandwerk, zu welchem ein derartiges Ausstattungsstück ihre Künste herabsetzt. Herr Josef Hellmesberger jun. hat die voluminöse Partitur zu diesem Mischwerke in vierzig Tagen geschrieben — auch ein technisches Mirakel, das nur eine mit maschinenmäßiger Behendigkeit arbeitende Hand zu Stande bringt. Es wäre zu entschuldigen, wenn der Komponist über diesem plötzlich mobilisirten Heer von Notenköpfen seinen eigenen Kopf verloren hätte. Aber er hat ihn hübsch oben behalten, und wo die Erfindung ihm versagte, ließ er Routine und Berechnung für sie eintreten. Am besten sind Herrn Hellmesberger die rein balletmäßigen Partien des Werkes geglückt; daß der tyrannische Eigensinn des Librettisten ihn zu Mißgriffen im Gesanglichen verleitete, wird überall ersichtlich, wo sich der Dramatiker rühren möchte. Die Musik theilt dann das Schicksal der stummen Fee: sie hat keine Zunge im Munde, oder wenn sie ein Organ zur Mittheilung seelischer Zustände besitzt, so ist dasselbe noch nicht gelöst, und sie ringt vergebens nach dem passenden Ausdruck. Wir wandern lange Strecken über rezitativisches Geröll, die unbeweglichen Massen der Vokal-Ensembles legen sich uns wie klotziges Felsgestein in den Weg, und wir versinken im Sande des dürren Ariosos, ehe wir eine Oase treffen, auf welcher ein Quellchen lebendigen Wassers springt und bewachsener Boden zum Ausruhen einladet. Für die gelungenste Partie der Musik halten wir die chorische Einleitung zum ersten Akte, für welche Schumann mit den Elfenchören aus „Der Rose Pilgerfahrt“ und seiner „Peri“ das vorbildliche Muster abgegeben hat. Schumann und Wagner haben den Komponisten am mächtigsten angeregt; daneben lassen sich auch Beziehungen zu Meyerbeer, Verdi, Strauß und zur französischen Operette nachweisen. Daß ein Werk der modernen musikalischen Bühne ohne Leitmotiv nicht bestehen kann, bedarf eigentlich kaum der Erwähnung. Auch „Fata Morgana“ verfügt über dergleichen Empfehlungsbriefe, welche Wagners Handschrift aufzeigen. Von den Balletstücken heben wir den Schleiertanz mit dem hübschen D-moll-Walzer, den Blumenreigen (Es-dur) und das in Lokalfarben getauchte orientalische Divertissement des dritten Aktes rühmend hervor. Besonders der charakteristische und barocke Derwischtanz bekundet die glückliche Befähigung Hellmesbergers für die reine Balletmusik, welcher auch sein geschäftig unter- und übermalendes, mit allen Wirkungen der Instrumentation

vertrautes Orchester wohl zu Statten kommt. Der allzu häufige Gebrauch der Lärm-Instrumente und Posaunen, sowie das Kokettiren mit Harfe, Glöckchen und sordinirten Violinen sind Thorheiten selbstgefälliger Jugend, ohne welche Niemand zu Alter und Weisheit kommt. Zu einem neuen Werke wird Herr Hellmesberger sich hoffentlich mehr Zeit und weniger Stoff nehmen als zu dieser trockenen Melusine. Allah kerim!

„Signor Formica“.

Von Eduard Schütt.

(1892.)

Wie Robert Schumanns „Davidsbündler“, so sind auch des ihm kongenialen Romantikers E. T. A. Hoffmann vorbildliche „Serapionsbrüder“ eine ideale Gesellschaft. Sie vereinigten sich wöchentlich einmal bei einem Glase dampfenden Punsches, um sich gegenseitig mit ihren Geistesprodukten und Gedanken über Kunst und Literatur zu unterhalten. Ihr Versammlungszimmer war das engste und zugleich das weiteste Lokal der Welt, ein von tausend farbigen Lichtern wunderbar erleuchteter Raum; heute Amtsbureau, Studierstube, Maleratelier, Observatorium, physikalisches Kabinet, morgen Tanzsaal, Kneipe, Rumpelkammer, Zauberschloß oder Narrenhaus — kurz, ihr Stammlokal war kein anderes als der phantastische Kopf ihres sinnreichsten und allertollsten Stifters und Gründers. Mehrere der berühmtesten Hoffmannschen Novellen, wie „Das Fräulein von Scuderi,“ „Doge und Dogaressa,“ „Meister Martin der Küfner,“ „Nußknacker und Mäusekönig,“ sind dem magischen Kessel der von Ernst Theodor Amadeus gebrauten Punschbowle entstiegen. Unter ihnen auch die Erzählung von „Signor Formica,“ welche einen bedeutungsvollen Abschnitt aus dem Leben des italienischen Tonkünstlers, Dichters, Kupferstechers und Malers Salvator Rosa behandelt. Hoffmann, der ein ähnliches Allerweltsgenie war und ebenfalls eine abenteuerliche Vergangenheit durchgemacht hatte, ehe er Kammergerichtsrath in Berlin wurde, verwob darin eigene Erlebnisse mit geschichtlicher Tradition und freier Erfindung. Hatte der Mythenkreis, der sich schon unter den Zeitgenossen um die merkwürdige Persönlichkeit des italienischen Historien- und Landschaftsmalers bildete, diesen einer gefürchteten Räuberbande zugesellt, so brachte ihn der Dichter der „Serapionsbrüder“ unter die Komödianten.

Als Signor Formica debutirt Salvator Rosa unerkannt in Rom auf dem vor der Porta del Popolo gelegenen Theater des Nicolo Musso und bringt durch seine geistsprühenden Improvisationen, satirischen

Invektiven und komischen Einfälle die ganze Stadt in Aufruhr. Gelegentlich benutzt er dann zu Gunsten seines jungen Freundes und Schülers Antonio Scacciati die Bühne als moralisches Zuchtmittel gegen den ehrwürdigen Pasquale Capuzzi, den vergeizten, liebestollen und eingebildeten Vormund der schönen Marianna, inszenirt einen großartigen Theaterskandal, prellt den närrischen Oheim und verhilft den Liebenden zur Flucht nach Florenz. Dieser lustige Gewaltstreich Salvators bedeutet nicht nur eine übermüthige Künstlerlaune, sondern ist auch ein Akt der Rache und ein Werk wiedervergeltender Dankbarkeit. Denn Antonio hat seinen Meister in schwerer Krankheit aus den habgierigen Klauen des mit Capuzzi befreundeten „Pyramidendoktors", Splendiano Accoramboni, errettet, eines mißförmigen, quacksalbernden Scheusals von Gelehrten, dessen gesammelte Werke — die von seinen Mixturen getödteten Patienten — bei der Pyramide des Cestius begraben liegen. Das Ende der Novelle spielt in Rosas Palazzo zu Florenz in der Academia de' Percossi. Da erscheint der Gastgeber noch einmal als Signor Formica auf seinem Haustheater, bekehrt den verfolgungssüchtigen Vormund Mariannas dadurch, daß er ihm ein schauerliches Schreckensbild der Zukunft vor Augen führt, in welchem Pasquale am offenen Sarge seiner Nichte in Verzweiflung und Wahnsinn zusammenbricht, und giebt sich dann den versammelten Gästen in seiner wahren Gestalt zu erkennen.

Hoffmann hat es für nöthig erachtet, in den arabeskenartig um seine Erzählung geschlungenen Gesprächen der vier Serapionsbrüder die Kritik zu entwaffnen, indem er freimüthig erklärt, das Bestreben, die gemächliche und anmuthige Breite der altitalienischen Novellisten nachzuahmen, habe ihn weitschweifig werden lassen. Einer der Freunde bemerkt dazu, er halte es für den größten Uebelstand dieser sogenannten Novelle, daß sie anstatt einer in allen Theilen zum Ganzen sich abrundenden Erzählung nur eine bunte Bilderreihe liefere. Der Erzähler giebt dem Tadler Recht, indem er meint, ein geschickterer Segler als er gehöre dazu, um die Klippe zu umschiffen, an der er gescheitert sei, und als ob er das einstige Schicksal dieser und anderer seiner Novellen-Dichtungen vorausgesehen habe, legt er einem Dritten die ominösen Worte in den Mund: „Gefährlicher möchte diese Klippe wohl noch dramatischen Dichtern sein."

Bewährte sich Franz Keppel, der Librettist der von Eduard Schütt komponirten Oper „Signor Formica", als der geschicktere Segler, und steuerte er sein Boot glücklich zwischen den Klippen der Erzählung hindurch zu dem erwünschten Ziele? Wenn das Ziel eine prosaische Sandbank war, ja; wenn es eine blühende Insel der Poesie sein sollte, nein. Und dennoch ist Keppel kein ungeschickter Segler gewesen. Er hat

sein Schifflein von allem überflüssigen Ballast befreit und nur das Unentbehrliche auf die Fahrt mitgenommen. Die umständliche Vorgeschichte mit der Krankheit Salvators wurde über Bord geworfen und die Handlung wesentlich vereinfacht, die Bühne des Nicolo Musso nur insoferne zur moralischen Anstalt gemacht, als sie sich für die Anzettelung der spaßhaften Intrigue brauchbar erwies und endlich an Stelle der tragikomischen Peripetie des Originals ein konventioneller Opernschluß gesetzt. Um letzteren zu ermöglichen, erfand der Librettist in dem verschollenen ältesten Bruder des Pasquale Capuzzi eine neue Metamorphose für seinen Signor Formica: den verrückten Astrologen Battista, der sich mit anderen Figuren der „Sarapionsbrüder“ ganz gut sehen lassen durfte. Der falsche Battista erscheint sogar neben den echten Gestalten Hoffmanns, den Pasquales und Splendianos, so glaubwürdig, als gehöre er vom Hause aus zur Familie. Aber gerade durch diese gelungene Nachahmung Hoffmannscher Romantik wird ein Parallelismus in das dreigliederige Ganze gebracht, der das Verhängniß des dritten und letzten Aktes besiegelt. Anstatt der ins Psychologische übergehenden poetischen Versöhnung des Originals macht sich ein gewöhnlicher, szenisch aufgeputzter und schwerfaßlicher, Ausgang breit, der noch matter aussieht als er ist, weil er wie eine schwächere Wiederholung früherer Ereignisse wirkt. Ein drei Mal hintereinander durch dieselben Motive in Frage gestelltes und durch dieselben Gegenmotive wieder eingerichtetes Liebesverhältniß ermüdet die Geduld der Zuschauer, und die Oper scheint deshalb einen Akt zu viel zu haben. Auf der Bühne ist das Spiel Salvators mit der Entführung Mariannas gewonnen und beendet; der Theaterdichter aber, der das glücklich vereinte Paar noch einmal, aber weniger ernstlich bedroht als zuvor, wird nicht mit Unrecht als dramatischer Störenfried scheel angesehen.

Mit der Musik zu „Signor Formica“ hat Eduard Schütt, dessen ernstes Streben auf anderen Gebieten seiner Kunst sich erfolgreich bethätigte, einen kecken Sprung zur Opernbühne hinauf gewagt und ist auch gleich beim ersten Anlaufe droben angekommen. Was das heißen will, weiß nur zu beurtheilen, wer die lebensgefährlichen Hindernisse kennt, die sich dem Anfänger hier von allen Seiten feindselig und tückisch in den Weg stellen. Die Hauptgefahr, aber auch das größte Glück des Neulings, besteht in seiner Ahnungslosigkeit und Blindheit. Sähe und verstände er im Vorhinein die mannigfaltigen Bedingungen, von denen das Gelingen des Wagnisses abhängt, er würde selbst das schlafwandelnde Genie nicht um die Sicherheit seines Ganges beneiden, sondern vor der finsteren Tiefe des geöffneten Abgrundes zurückschrecken. Dem Muthigen gehört die Welt, also auch die Bretter, welche sie bedeuten.

Aber Schütt hat nicht nur den Muth, sondern auch Fähigkeit gezeigt, und wenn seine erste Oper die Erwartungen, welche er und seine Freunde an das Werk geknüpft haben, nicht alle erfüllen sollte, so wird doch auch der grämlichste Widersacher die unzweideutige Probe eines dramatischen Talentes anerkennen und den Wunsch begreiflich finden müssen, daß diese seine erste Oper nicht die letzte sein möge! Für die Begabung des Komponisten spricht am deutlichsten sein zum anschaulichen Leben der Bühne hindrängendes Temperament. In seinen Rhythmen klopft und prickelt heißes Blut und strömt in die Gestalten über, die seine Phantasie beschäftigen. Den geziemenden Ausgleich zwischen Leidenschaftlichkeit und Geschmack wird Schütt noch finden müssen; was er gezeichnet hat, verdirbt er oft durch die Farbe. Neben fein kolorirten Stimmungsstücken treten unvermittelt allzu stark aufgetragene und verkleckste Partien hervor, die anders wirken, als sie gemeint sind. Zum Theile hängt dieser Fehler mit der Behandlung des Orchesters zusammen. In dem löblichen Bestreben, die größtmögliche Mannigfaltigkeit, den reichsten Glanz und die üppigste Pracht zu entfalten, hat der Komponist die Partitur häufig überladen. Noch freut er sich der bloßen materiellen Klangmittel zu sehr, um sie immer richtig zu gebrauchen. Mit einer Art von Wollust stürzt er sich in die wogenden Massen der Instrumente, als suche er den monotonen Klavierklang zu vergessen, der ihm vielleicht im Ohre liegt. Dann berechnet er weder die Mischung, noch achtet er auf die Natur der einzelnen Instrumente und schlägt die Saiten mit dem Holz, das Holz mit dem Blech und Alles mit dem Kalbfell nieder. Eine dünnere und bescheidenere Instrumentirung würde der Oper, in welcher es sich ja nicht um Mord und Todtschlag, sondern um Maskenscherz und Liebesnoth handelt, wahrhaftig nicht geschadet haben. Oder sollten wir an die kühne und grelle Licht- und Schattenwirkung erinnert werden, die wir auf den historischen Landschaften des Salvator Rosa bestaunen? Wir glauben nicht, daß der Musiker sich auf den Maler wird ausreden wollen, und fürchten dies um so weniger, als er in vielen, sauber und graziös ausgeführten instrumentalen Kabinetsstückchen seine besondere Befähigung und Vorliebe für das Detail darthut. Was bei einem gewiegten Praktiker Blasirtheit und Manierismus wäre, nehmen wir daher lieber für ein entschuldbares Versehen der Jugend. In dieser menschenfreundlichen Ansicht werden wir durch die Beobachtung bestärkt, daß die Ungleichheit, welche den Meister und Schüler der Technik wie zwei verschiedene Personen neben einander hervorscheinen läßt, auch ein allgemeines Merkmal des inneren Organismus des Werkes selbst ist. Schütt, der zwischen dem Stil der „Meistersinger“ und der französischen Spieloper hin- und herschwankt,

versehentlich einmal — beim Refrain des heiteren Polizisten-Kouplets — sogar in die drastische Komik der Burleske à la Offenbach verfällt, hat sein wahres künstlerisches Glaubensbekenntniß noch nicht ausgesprochen, er stimmt das Gloria vor dem Credo an. Sein angeborenes Naturell allein wird im Stande sein, die disparaten Elemente seiner Bildung so vollständig zu versöhnen, daß er ein Werk von dem Umfange und der Beschaffenheit einer großen Oper einheitlich und ohne innere wie äußere Widersprüche herzustellen vermag.

An eigenthümlichen und verwendbaren Einfällen, geistreichen und beziehungsvollen Kombinationen und liebenswürdigen Melodien fehlt es dem Werke nicht. Gleich die Ouverture der Oper, welche die Hauptmomente der Handlung zu einem musivischen Bilde vereinigt, ist ein sehr gefälliges Stück. Jeder ihrer vier mit einander abwechselnden, theilweise sich wiederholenden Abschnitte deutet nachdrücklich auf das Kommende hin. Der resolute Anfang, welcher später zum Triumphmarsch gesteigert wird, nimmt das Fest in Salvators Hause und den glücklichen Ausgang des Ganzen voraus; ein Fugato der Holzbläser bezeichnet die zu allerhand losen Streichen aufgelegte Schaar der jungen Maler und den siegesgewissen Uebermuth ihres Herrn und Meisters, der sich noch durch ein besonderes thatenfrohes Motiv als Schützer und Retter („Salvator") legitimirt; ein zartes, zuerst nur vom Streichorchester begleitetes Violinsolo redet in süßen Tönen von der Liebe Antonios und Mariannas und schmeichelt sich unvergeßlich in jedes Ohr ein. Diese und andere musikalische Erkennungszeichen sind klar und scharf ausgeprägt und helfen als bescheiden verwendete Leitmotive dem Gedächtnisse des Zuhörers nach. Schleppte sich der Dialog des ersten Aktes nur nicht gar so asthmatisch langsam dahin! Mögen die häufigen Unterbrechungen der Rede, die dem Orchester allzubreiten Spielraum gewähren, bei dem kurzathmigen Pasquale und dem breitspurigen Doktor Splendiano zur Charakteristik der Person dienen, aber warum laboriren zeitweilig auch die Andern an dieser Engbrüstigkeit? Wohl nur, weil es die Oper nicht mit dem Orchester verderben und den Sängern das Leben so angenehm wie möglich machen wollte. Vor lauter Höflichkeit überwirft sich der Komponist mit den Zuhörern, die im Theater bekanntlich gar keine Zeit haben oder nicht daran erinnert werden wollen, daß sie welche haben. Selbst bei so reizenden musikalischen Nachtstücken, wie dem As-dur-Satz Mariannas „Am Wege stand er", der Soloszene Antonios „Ruhig ist's" mit dem glänzenden zarten Nachspiel in Des, murren die Unzufriedenen: Stimmung, nichts als Stimmung! Geduld, meine Herren, bald giebt es die herrlichsten Schläge! Der Hoffmannsche Serapionsbruder Vincenz preist eine ausgiebige Tracht Prügel als be-

sonders kräftiges poetisches Reizmittel, „das die geistreichsten Dichter stets in Anspruch nahmen“, und er hat Recht. Alle Theile können daher mit dem zweiten Akte höchlich zufrieden sein, der nicht bloß die dankbarsten und besten Nummern der Oper, eine Arie Mariannas, das närrische Kouplet des Polizeioffiziers, das Frauen-Flüsterduett (G-moll), sondern auch in seiner letzten Hälfte ein Theater im Theater mit der zärtlich schmachtenden Romanze Antonios „Hier steh' ich im Dunkeln“, einer sehr artigen Liebespantomime und der allertollsten Stegreifkomödie nebst großartiger obligater Schlägerei enthält. Vor lauter Sehen vergißt man bei diesem Finale das Hören, und die diskret ausgeführte pikante musikalische Begleitung geht leider nahezu verloren.

Von der starken Wirkung dieses zweiten Aktes aus will das Ganze beurtheilt werden. Auch eine Kritik der Aufführung hat hier einzusetzen. Das Ensemble in Mussos Theater verdiente als bewunderungswürdig gelöste Preisaufgabe und lehrreiches Exempel in einem Katechismus der szenischen Kunst nähere Beschreibung.

„Mirjam“.

Von Richard Heuberger.

(1894.)

Wer denkt bei „Mirjam“ nicht an die musikalische Schwester Mosis und Aarons? Nachdem die Kinder Israel trockenen Fußes durch das Rothe Meer gezogen waren, nahm sie die Pauke zur Hand und führte singend und tanzend den Reigenchor der Weiber am Strande hin. Doch mit dieser, von Franz Schubert in einer Cantate verherrlichten Prophetin hat die Heubergersche Mirjam nichts zu schaffen. Keine Reigenführerin, sondern eine Nachzüglerin, schließt sie die Schaar schöner Hebräerinnen ab, die hinter der Recha Lessings über die Bretter gegangen sind. Sie gehört nicht in die vorchristliche Zeit, sondern in das uns weit näher liegende Mittelalter mit seinen Judenverfolgungen und Ketzergerichten. Also eine Verwandte der Pflegetochter Eleazars, die „Jüdin“ in erneuerter Auflage? hören wir fragen. Auch das nicht. Wohl ist Mirjam ebenfalls eine Art von Rachewerkzeug in der Hand ihres fanatischen Vaters und zerbricht in ihr; aber sie ist seine rechte Tochter und stirbt weder um ihres Glaubens, noch um ihrer Liebe willen, sondern nur infolge eines widrigen Zufalls.

Ludwig Ganghofer, der Verfasser des Textes, scheint von seiner Aufgabe in die Irre geführt worden zu sein. Es erging ihm vielleicht, wie es den meisten Dichtern ergeht, die einen höheren Standpunkt zu

verlassen haben, um dem Komponisten beizukommen. Bei allem guten Willen, sich dienstfertig und nützlich zu erweisen, werden sie aus purer Artigkeit und Rücksicht ungeschickt. Sie sehen die Oper in romantischem Lichte, wie irgend eine geheimnißvolle Göttin der Tiefe, und suchen nach der beschwörenden Zauberformel. Indem sie besorgen, das zarte Wesen durch das schwere Rüstzeug des Dramatikers zu erschrecken, geben sie sich die empfindlichsten Blößen. Fort mit strenger Motivation, geschlossener Szenenführung, weg mit Logik und Charakteristik! Der Musiker muß doch auch etwas zu thun finden, also verstopfe er die Lücken und Risse des dramatischen Baues mit seinen Harmonien! Aus derlei falschen Bedenken heraus mag wohl Ganghofer auf Vieles verzichtet haben, was ihm sonst die dringlichste Sache von der Welt gewesen wäre. Womit er sich dem Komponisten thatsächlich verpflichtete, darauf legte er gewiß gar kein Gewicht, und Heuberger wieder vergaß vor lauter Entzücken über die leicht dahin fließenden, graziösen Verse und die Menge von interessanten, musikalisch verwendbaren Situationen gründlicher zum Rechten zu sehen.

Der Anfang der Oper erinnert uns nur allzu ausführlich daran, daß sie früher einmal „Das Maifest" hieß. Damit soll doch nicht etwa die feierliche Inauguration der modernen Maiandachten gemeint sein? Das Grün der jungen Birken, das Weiß der frischen Maiglöckchen und das Blau der duftigen Veilchen werden die Farben unserer lieben Frau genannt; auch wird später ein Marienbild unter großem Pomp der Geistlichkeit herumgetragen und auf einem Altar inmitten der Bühne aufgestellt. Sonderbar ist es, daß der (geistliche) „Vorstand der Maien-Bruderschaft", Sebaldus, dann denselben Altar zu der höchst profanen Jungfernlicitation benützt. Doch der Ablaßkram war ja auch ein merkwürdiger Brauch mittelalterlicher Frömmigkeit! Wie es heißt, hat jeder Bursche das Recht, auf ein Mädel, mit dem er tanzen will, zu bieten — die Gelder zieht dann selbstverständlich die fromme Bruderschaft ein. Alles dies — ob historisch beglaubigt oder nicht — geben wir mit Vergnügen dem Dichter zu. Stutzig werden wir erst, sobald Asser Benaja, der Vater der Mirjam, auf dem Platze erscheint, und wir fragen mit dem Chor: „Was will der Alte beim heiligen Fest?" Es mag ja ausnahmsweise vorgekommen sein, daß ein Jude in Deutschland im fünfzehnten Jahrhundert das Bürgerrecht erlangte; an einem kirchlichen Feiertage aber hätte sich gewiß keiner unter das Volk hinaus und an einen Altar herangetraut, selbst wenn die Ketten und von außen verschlossenen Thore seines Ghettos es ihm erlaubt haben sollten. Und mit welchem Aplomb tritt Benaja auf! Der „tolle Junker" Oswald, der sich bei einem Morgenschläfchen im Walde in die ihm begegnende

Mirjam verliebte, hat eben hundert Dukaten für einen Tanz mit ihr geboten. Selbst für einen tollen Junker, der überdies, von Benaja bewuchert, vor seinem Ruin steht, ist das ein Bischen viel. Nun stürzt Benaja hervor und reklamirt lärmend seine Tochter. Natürlich ist der geängstete Zuschauer auf das Aeußerste gefaßt. Aller Voraussicht zufolge wird der unglückliche Vater sein Kind dem Haufen der gefürchteten Christen zu entreißen und mit ihr zu fliehen suchen, während der Ritter sich muthig dem wüthenden Pöbel entgegenstellt. Aber es geschieht ein Anderes, gänzlich Unvermuthetes. Benaja=Shylock tritt an den Altar und — bietet zweihundert Dukaten! Will er etwa mit seiner Tochter tanzen? Nein, er zahlt, „daß Er (Jener) nicht mit ihr tanze!" So etwas that ein mittelalterlicher Benaja nicht, auch wäre Keiner darauf eingegangen. Merkwürdiger Weise benützt wiederum Niemand die schöne Gelegenheit, um den Juden zu erschlagen, nicht einmal der Ritter! Beide treiben einander bis Zehntausend, und Benaja, der die Oberhand behält, erhöht noch das Gefühl seines Triumphes, indem er Oswald an die von seines Vaters Tode her fälligen Zinsen mahnt und vor allem Volke erklärt, er werde Mirjam noch heute mit Merari, dem hochberühmten Arzte, vermählen. Nun endlich zieht der Ritter sein Schwert und — wirft es mit sämmtlichen anderen Werthobjekten, die er bei sich trägt, dem Alten hin, damit er sich bezahlt mache. Sehr edel, aber sehr unritterlich und im Geiste der Zeit rein unmöglich!

Im zweiten und dritten Akte befinden wir uns auf dem rheinischen Landsitze Meraris. Wir lernen den berühmten Arzt kennen, wie er die Braut heimführt. Da es bereits spät am Abend ist, will der Schwiegervater das Pärchen verlassen, weniger aus Diskretion, als aus Furcht vor Oswald. Denn dieser, der sich von Mirjam geliebt weiß, hat, nachdem er sein Schwert weggeworfen, am Schlusse des ersten Aktes noch schnell geschworen, er werde, wenn es nicht anders anginge, in den Armen Mirjams sterben. Früher, da Benaja mit Oswald, dessen Kumpanei und dem ganzen Volke zu thun hatte, trat er ihm tollkühn entgegen; jetzt, wo er bei Merari mit Genossen und Knechten in sicherer Hut ist, fürchtet er sich, und läuft allein in die Finsterniß hinaus. Es beruhigt ihn, den Schwiegersohn gewarnt zu haben. Hier wäre die passende, zur Exposition gehörige Stelle für die Enthüllung gewesen, mit der Benaja erst im dritten Akte herausrückt: Oswalds Vater soll ihm sein Weib geraubt und ermordet, danach aber eine bedeutende Summe schuldigen Geldes ehrlich zurückgezahlt haben — ein gediegener Ritter aus dem 15. Jahrhundert schickte dem Juden die Frau zurück und behielt das Geld! Durch eine Fahrlässigkeit (!) des Ritters wäre später Benaja wieder in den unrechtmäßigen Besitz des Schuldscheines

gelangt, und hätte ihn aus Rache gegen Oswald geltend gemacht. — Die Hindernisse, welche von jetzt an dem ehrlichen Doktor Merari während seiner Hochzeitsnacht in den Weg gelegt werden, sind, so ernsthaft sie immer gemeint sein mögen, doch endlich von so erheiternder Wirkung, daß sie den tragischen Ausgang der Oper stark gefährden. Im Begriff schlafen zu gehen, wird der junge Ehemann zu einem fingirten Patienten geholt. Zurückgekehrt, findet er einen Fremden (Oswald) bei seiner Braut, der sich eben verabschiedet. Anstatt den Eindringling zum Teufel zu schicken, ladet ihn der Ahnungslose ins Haus ein, traktirt ihn und nöthigt ihn zum Dableiben, ja, er führt ihn zusammen mit der jungen Frau durch sämmtliche Zimmer, um beiden die Einrichtung zu zeigen, und läßt ihn dann mit ihr irgendwo allein, weil er wieder abgerufen wird — die gute Seele! Diesmal ist der furchtsam-unerschrockene Schwiegervater wieder da, erzählt die lange, grausame Geschichte von der verlorenen Frau und dem geretteten Schuldschein, und verräth am Ende dem sichtlich Betretenen den Namen seines Gastes. Auch dadurch wäre Merari noch nicht aus seinem unerschütterlichen Gleichmuth herauszubringen, ja er dächte gar nicht daran, von seinem Hausrecht Gebrauch zu machen, wenn nicht Benaja dem Gaste nach dem Leben trachtete. Schon vor der Unterredung mit dem Schwiegersohne hat Benaja heimlich Gift aus dem Schranke des Doktors genommen und in den auf dem Tische stehenden Becher gegossen. Welche Unvorsichtigkeit! Da die Liebenden, denen der Hausherr zu lange ausbleibt, in den Speisesaal zurückkehren, verzieht sich Merari rücksichtsvoll hinter einen Vorhang. Indem er ihr Gespräch belauscht, kann er sich von allem Wissenswürdigen genau unterrichten. Oswald fleht um eine Wegzehrung, um einen Abschiedskuß, den ersten und letzten, und Mirjam läßt sich nach längerem Hin und Her wirklich zu einer ganz kleinen bräutlichen Untreue verleiten: sie legt ihre reinen Lippen an den Rand des Bechers, aus dem der Geliebte zuvor getrunken hat. Das ist Alles. Ach, wenn sie sich nur damit begnügte! Aber die Unselige küßt nicht bloß den Becher, sondern sie trinkt ihn leider auch aus — weiß der Himmel, in welcher durstigen Anwandlung. Das war wider die Abrede! Die natürlichen Folgen dieser Untreue bleiben nicht aus, und Mirjam stirbt zur großen Ueberraschung der Anwesenden, wie zu ihrer eigenen. Benaja wird darüber wahnsinnig, und auch der Doktor scheint den Verstand verloren zu haben, weil er nicht den geringsten medizinischen Rettungsversuch macht. Und die Moral von der Geschicht? Aus fremden Gläsern trinke nicht!

Ausführlicher, als es vielleicht rathsam war, haben wir das wunderliche Libretto der Oper besprochen. Nicht allein, um zu zeigen, wie weit auch ein bedeutendes poetisches Talent abirren kann, sobald es zum ersten

Male ein ihm fremdes und fern liegendes Gebiet betritt, sondern noch mehr, um den uns nicht weniger sympathischen Komponisten nach Kräften zu entlasten. Er selbst macht es uns freilich schwer, da Niemand die Schwächen des Textbuches schlechter kennt und besser verdeckt, als er. Ja, wäre es ihm gelungen, die beiden äußern Akte der Oper so reich auszustatten, wie den mittleren zweiten, so hätten nur Wenige von den Kreuz- und Querzügen des Dichters etwas gemerkt. Aber wer ginge mit sehenden Augen in das Verderben des dritten Aktes und getraute sich heil und unversehrt herauszukommen? Daß Heuberger dem reich bewegten ersten Akte nicht mehr abzugewinnen vermochte als ein paar hübsche lyrische Stellen, nimmt uns Wunder und würde uns keine allzu günstige Meinung von seiner Begabung für das eigentlich Dramatische beibringen, wenn er sie nicht weiterhin dennoch offenbarte. Die Gegensätze christlicher und jüdischer Sinnes- und Denkungsart fordern zu kräftigeren Linien und Farben heraus. Den festlich gestimmten, den Frühling preisenden Chören und Sologesängen gebricht es an dem sonnigen Glanze innerer Heiterkeit. Es überwiegt die musikalische Kulisse, welche doch nur den Stimmungsgrund für die vorgetragenen Empfindungen herstellen, nimmermehr aber sie ersetzen kann. Wie Vieles steht bei Heuberger auf dem Papier zum Vergnügen des denkenden, mit den Ohren des Geistes vernehmenden Hörers! Seinen witzigen Dialog, den der Komponist an den „Meistersingern" und „Tristan" gebildet hat, führt er oft mit wahrhaft eiserner Pedanterie auf dürren, steinigen Pfaden an den schönsten Aussichtspunkten vorbei und peinigt die Sänger und das Orchester, ohne daß etwas Erfreuliches dabei herauskäme. Da Heuberger glücklicher Weise kein prinzipieller Melodieverächter ist und neben den unumgänglichen Opfern, die er dem Musikdrama darbringt, sich auch sehr gern der italienischen Oper erinnert — siehe das Quartett „So sandte Gott mir diesen Engel"! — so leidet zeitweilig seine Musik an einer Ungleichheit des Ausdruckes, welche vergebens nach höherer Vermittelung strebt. Auch finden sich, zumal im ersten Akte, sehr viele kürzere und längere Stellen, die wie halb ausgeführte Partiturskizzen aussehen; sardanapalische Ueppigkeit der Instrumentalbegleitung wechselt ohne erkennbaren Grund mit asketischer Dürftigkeit ab, und gewisse exotische Klangmischungen kehren so oft wieder, daß sie keinen Effekt mehr machen. Ohne Harfen kann heutzutage Niemand mehr guten Morgen sagen, und eine schnell vorübergehende Alteration des Gemüthes setzt gleich die Posaunen des jüngsten Gerichts in Athem. Was wir Heuberger vorwerfen, trifft also nicht sowohl seine „Mirjam", als die leidige musikalische Mode des Tages überhaupt. Dahin gehört auch der Mangel an persönlicher Charakteristik, an deren Stelle ein

für verschiedene Fälle passender allgemeiner Typus des Musikalisch-Bildlichen zu treten pflegt. Wir rechnen es dem Komponisten zum Ruhme an, daß er von dem bequemen Hilfsmittel der Leitmotive so gut wie gar keinen Gebrauch macht. Nur Mirjams Lied von der würziglinden Maienluft durchzieht das Werk wie der Duft des Waldmeisters, der dem Maiwein seinen eigenthümlichen Geschmack giebt.

Volles musikalisches Leben athmet der schöne zweite Akt der Oper. Vorwaltend lyrisch in seiner sanft erschauernden, zwischen Leben und Tod schwebenden, dämmersüchtigen Mondscheinstimmung, doch auch an kräftigeren Regungen reich und mit Leidenschaft gesättigt, sagt er dem Wesen des Komponisten vollkommen zu. Gleich die Introduktion mit dem abwechselnd von Posaunen und dem Holzbläserchor intonirten hebräischen Hochzeitsliede — man glaubt den Vorsänger und die Gemeinde zu hören — und dem sich anschließenden, von Harfe und Tamburin begleiteten hüpfenden Allegretto ist ein prächtiges Orchesterstück: gleichsam ein unsichtbares Ballet bei geschlossener Gardine, das die Hochzeitsfeierlichkeiten im Tempel darstellt. Danach schmelzende Chorlieder von Frauen- nnd Männerstimmen! Den Höhepunkt erreicht der Akt und mit ihm die Oper in dem großen Duett zwischen Mirjam und Oswald. Da hört man Töne, die tief aus dem leidenschafterfüllten Herzen hervorzudringen scheinen und in erhabener Trauer und Entsagung langsam verrollen wie die heranwogenden Wellen des Meeres im Sande. Als ein lustiges Seitenstück dazu behauptet die kleine pikante Szene zwischen Josepha und Severin, die bald darauf folgt, ihren Platz; dagegen zerstört der wieder hereinpolternde alte Jude mit seinem schwarzen, dick durch die Schablone gestrichenen Fanatismus die Stimmung, ohne dramatischen Ersatz für diesen Krawall zu bieten. Der dritte Akt geht anstatt vorwärts, um eine Szene zurück; noch immer hören wir die drei längst ins Haus Eingetretenen ihr triolenreiches Segenssprüchlein singen, dem das Orchester den Fluch Benajas entgegenschleudert. Die Vorliebe des Komponisten für Triolen, Trillerchen und Vokalisationen verdächtigt seinen Ritter, ein Vetter des Heineschen Don Isaak Abarbanel zu sein, und es wird ihm daher nicht schwer, in den Ritualgesang mit einzustimmen. Auch sein hübscher, rhythmisch interessanter Toast „Zum Willkomm und zum Scheidetrunk“ hat orientalische Färbung. Das letzte Duett der Liebenden und die Sterbeszene Mirjams wiederholen das von der Musik schon früher und besser Gesagte uud bleiben, wo sie Neues sagen, hinter den effektvollen Stücken des zweiten Aktes zurück.

Eine Preisoper.

(„Die Rose von Pontevedra“ von Joseph Forster.)

(1894.)

Es war einer der glücklichsten Einfälle des verewigten Herzogs von Sachsen-Koburg und Gotha, die deutschen Nachahmer der „Cavalleria Rusticana“ auf dem kurzen Wege einer Preiskonkurrenz unschädlich zu machen. Jahre lang hätten sonst die unseligen Komponisten sich und Andere mit ihren mörderischen Einaktern abgequält; die Produktion jener kleinen, aber grausamen Opern, die zur Kompletirung des angebrochenen Theaterabends und zur Wiederaufrichtung zerschlagener und verstörter Gemüther der Nachfolge eines ausgiebigen, die Reinigung der Leidenschaften gründlich besorgenden Ballets benöthigen, wäre nur zu leicht endemisch geworden. Dank der prophylaktischen Maßregel des Koburger Menschenfreundes hat die gefährliche Epidemie nicht weiter um sich gegriffen, sondern sich mit dem allerdings beträchtlichen Massenopfer von hundertundachtzehn tragischen Opern begnügt, die auf einmal schmerzlos hingerafft und still bei Seite geschafft wurden.

Ist also die öffentliche ästhetische Wohlfahrt dem kunstsinnigen Herzog bis über das Grab hinaus verpflichtet, so fragt es sich, ob die beiden Komponisten, deren Werke die Konkurrenz siegreich überstanden haben, von Herzen in den allgemeinen Jubel mit einstimmen dürfen. Neben seiner beschwichtigenden und kalmirenden hatte das Preisausschreiben doch auch seine herausfordernde und stimulirende Tendenz, und es ist sehr möglich, daß gerade die beiden mit Lorbeern gekrönten Häupter ohne jene listige Verlockung niemals auf den prekären Gedanken gerathen wären, das Heil ihrer musikalischen armen Seele an einen Akt zu wagen. Könnte Forsters „Rose von Pontevedra“ nicht schöner, voller und duftiger zur Blüthe gekommen sein, wenn die Bedingungen ihres Wachsens und Gedeihens andere gewesen wären? Nicht darum handelt es sich hier, das Votum des herzoglichen Preisgerichts zu begutachten und zu kritisiren. Die relative Vorzüglichkeit der Forsterschen Oper steht für uns, die wir keines der schon vor der Aufführung durchgefallenen Werke kennen, außer Zweifel. Wir fragen nach ihrem absoluten Werth und heißen die Koburger Preisoper der Wiener Opernnovität Platz machen; aber, indem wir dies thun, wollen wir nicht vergessen, daß die Geschichte des Werkes sein Schicksal bedeutet. Forster mag wie die meisten nachdenklichen Künstlernaturen lange gezaudert und dann dem Genius des letzten Augenblickes das Beste überlassen haben, als er an die Arbeit ging. Offenbar war es für ihn zu spät oder es schien ihm zu weitläufig, sich mit einem Dichter von Beruf

in Verbindung zu setzen. Zu seinem Schaden fühlt Forster etwas von dem Wagnerschen Allkünstler in sich, der bei Lichte besehen nur ein vielseitiger Dilettant ist, und wie er zur Noth eine Theaterdekoration malen könnte — man betrachte das von ihm herrührende Titelbild des bei Emil Berté & Komp. erschienenen Klavierauszuges! — so kann er zur Noth auch ein Opernbuch dichten. Er machte aus dieser Noth eine Tugend und wurde sein eigener Librettist. Sein ausgesprochener Sinn für das Theatralisch-Wirksame verführte ihn, ähnlich wie Wagner, einige lose mit einander zusammenhängende Situationen für eine dramatische Handlung und ein paar äußerliche Effekte für die scharfen Entladungen innerer Zustände und Prozesse anzusehen. Den blutigen Ausgang der Katastrophe besorgt dann der Dolch, und es scheint ziemlich gleichgiltig, wer den tödtlichen Stoß giebt und wer ihn empfängt. Nicht Jeder ist ein dramatischer Alexander, der den gordischen Knoten der Handlung mit dem Messer durchschneidet.

Die Rose von Pontevedra führt an der Nordwestküste Spaniens ein sinniges Doppelleben als Posada und als Tochter des Hauses. Beide, das Wirthshaus und die Jungfrau, finden, wie es in der Natur der Verhältnisse liegt, häufigen Zuspruch von fremden Gästen. Rosita hat sich gelegentlich mit José, einem jungen Matrosen, verlobt; doch das hindert sie nicht, nächtlicher Weile im tiefsten Negligée auf dem Balkone zu erscheinen, sobald der Portugiese Pedro, ein bei sämmtlichen Damen des Ortes beliebter Abenteurer, ihr ein Ständchen zur Guitarre bringt. Sie hält dies nur für eine unschuldige Gesangsübung; nicht so Don Pedro, der entschlossen ist, seiner Mondscheinlyrik die äußersten dramatischen Konsequenzen zu geben. Eins, zwei, drei ist er auf einen für alle etwaigen Ueberfälle eigens neben den Balkon gepflanzten Baum gestiegen und schwingt sich durch das Fenster in die Kammer des Mädchens.

Da der anständige Vorhang der k. k. Hofoper der heiklen Situation ein jähes Ende bereitet, so spitzt der sensationslüsterne Zuschauer schon begierig sein Ohr, um wenigstens von dem mittheilsamen Orchester zu vernehmen, was dem nur zu leicht verletzbaren Auge entzogen werden mußte. Aber Herr Forster ist ein tugendhafter Mann; er weiß, was die beleidigte Sitte verlangt, und läßt ein bescheidenes Intermezzo im langsamsten Tempo folgen, das nur den gewitzigten Kenner der einschlägigen Literatur vermittelst einer schmelzenden Klarinette an das Liebesmotiv der „Walküre“ erinnert. Diejenigen, welche, von dem sanften Zwischenspiele getäuscht, noch während des folgenden, Rosita zu Ehren veranstalteten Volksfestes im Stillen gehofft haben, daß Pedro nicht ans Ziel seiner frevelhaften Wünsche gekommen, sondern vielleicht

von irgend einem unvorhergesehenen Hausknechte der „Rose von Pontevedra“ durchgeprügelt und hinausgeworfen worden sei, befinden sich durchaus im Irrthum. Rosita, von Pedros Serenade nur zu fest in Schlummer eingewiegt, ist wirklich ihrer Ehre beraubt, denn, ach, die einzige Beschützerin derselben, ihre Mutter Ines, hatte, anstatt in der Posada zum Rechten zu sehen, eine Wallfahrt zum heiligen Jakob nach Compostella angetreten! Obwohl der Heilige nicht persönlich in der Oper vorkommt, spielt er doch in ihr eine hervorragende, leider höchst zweifelhafte Rolle. Er hätte entweder die Tochter vor Pedro beschirmen oder die Mutter rechtzeitig warnen sollen; allein er zog es vor, von der Verbindung zwischen Rosita und Pedro erst abzurathen, als sie bereits, wenn auch nicht de jure, so doch de facto vollzogen war. Wenn einmal ein so gewaltiger überirdischer Herr wie Santiago sich in Familienangelegenheiten mischt, die ihn eigentlich nichts angehen, und von einer Heirath abredet, so thue er dies bei Zeiten, sonst klingt sein „Folg' dem Rath, eh's zu spat!“ wie Hohn.

Mit der Mutter ist auch Rositas früherer Bräutigam, José, wiedergekehrt. Anstatt der Geliebten um den Hals zu fallen, zieht er sich mit dem Chor in den Hintergrund zurück. Warum? Aus purer Höflichkeit. José will das Gespräch nicht stören, in welches Rosita mit Dolores, einer hergelaufenen Landstreicherin, gerathen ist. Erst da Rosita ins Haus treten will, hält José die Langersehnte zurück. Natürlich wüthet und tobt er, sobald er erfährt, daß seine Braut den berüchtigten Pedro heirathen will. Dolores hat inzwischen in Pedro, der mit Mutter Ines sehr à propos aus der Posada kommt, ihren treulosen Gatten erkannt. Was, glaubt man, erfolgt nun? Je nach dem Temperamente der Anwesenden wird der Streit, der sich erheben muß, ausgekämpft werden, entweder mit Worten oder mit Thaten. Das Letztere wäre das Wahrscheinlichere, nicht bloß in dem heißblütigen Spanien, sondern überall, wo die einfache kraftvolle Natur durchbricht. José wird Pedro an der Kehle packen, Dolores, falls sie den Ungetreuen noch liebt, ihn zu schützen suchen oder mit Rosita zusammenlaufen, Mutter Ines das Haus alarmiren. Nichts von alledem geschieht. Kein Wort fällt, geschweige denn ein Streich. Weder reklamirt Dolores ihren Gatten, noch zieht José den Rivalen zur Verantwortung, noch gesteht Rosita ihre Schande ein, noch ruft Ines um Hülfe. Ja, um Gottes und Santiagos Willen, was thun denn die Fünf? — Sie singen ein Quintett. Nachdem sie solcher Weise ihrem musikalischen Drange Luft gemacht haben, kehrt Ines ruhig ins Haus zurück, Dolores folgt ihr ebenso ruhig nach, um auf dem bekannten Balkon eine zuwartende Position einzunehmen, auch José begnügt sich damit, Pedro zu ver-

sichern, daß er ihn kenne, und geht dann zufrieden ab. Rosita aber beschließt, mit Pedro zu entfliehen — nur nicht gleich, sonst hätten wir sammt der poetischen und musikalischen Gerechtigkeit das Nachsehen, sondern erst „um Mitternacht“. Bis dahin darf sich Dolores natürlich nicht zu erkennen geben; sie wartet im Balkonzimmer auf ihr Stichwort. Falls es Rosita vor ihrer Flucht nicht in den Sinn käme, Pedro der größeren Sicherheit wegen noch einmal beim Gnadenbilde der Madonna ewige Treue schwören lassen, so könnte Dolores dem Frevler nicht das Wort „Meineid!“ entgegenschleudern, und die Oper fände niemals ein Ende. Nach dieser Erklärung versinken die betrogenen Frauen in trübes Nachsinnen; besäße der Verführer, der keine von beiden liebt, auch nur einen ganz gewöhnlichen Baritonistenverstand, so benützte er die lange, fünfundzwanzig Takte währende dramatische Generalpause dazu, um sich aus dem Staube zu machen. So aber harrt er, bis Rositas Antlitz, das zuerst einen „selig verklärten Ausdruck annimmt,“ sich „zum Ausdruck furchtbarsten Schmerzes verzerrt“, und läßt sich dann von ihr abstechen wie ein Kalb. Die Diktion des trotz seiner Gewaltthätigkeit äußerst zahmen Textes zeigt die schwachen Spuren einer ordnenden fremden Hand, die, wie wir aus zuverlässiger Quelle wissen, ein paar eingestreute Redeblumen vor dem sofort wieder nachschießenden, vergeblich ausgerotteten stylistischen Unkraut nicht retten konnte.

Die bessere Hälfte des Werkes ist die musikalische. Aber auch hier macht sich der Einfluß Jung-Italiens und das Bestreben, so etwas wie eine zweite „Cavalleria Rusticana“ zu schaffen, übel bemerkbar. Weniger in direkten Nachahmungen jener bekannten verwegenen Eigenmächtigkeiten, welche, nebenbei bemerkt, mit der wahren Bedeutung Mascagnis nichts zu thun haben, als in der Sucht, innerhalb eines verhältnißmäßig knappen Raum- und Zeitabschnittes möglichst viel verschiedenartiges musikalisches Material aufzuhäufen. Die Partitur gleicht einer Sammlung von Musterproben für angehende Opernkomponisten oder einer Exposition bewährter Effektmittel. Wir hören eine Anzahl von Leitmotiven, die zu verfolgen und wiederzuerkennen dem anspruchsloseren Theile des Publikums immer ein besonderes Vergnügen gewährt. Santiago und die Unschuld! stehen an der Spitze als das Feldgeschrei der Schlacht bei Pontevedra. Aus ihnen heraus entspinnt sich die Introduktion, ein gefälliges, leicht verdauliches Potpourri. Pedros Ständchen haben wir wohl schon früher als in der Einleitung gehört und werden es später noch öfter hören. Nun folgt eines der beiden Intermezzi, ohne die heutzutage kein Opernkomponist bestehen kann; da wir die Wahl haben, geben wir dem zweiten Intermezzo den Vorzug, welches

das stumme Gebet der unglücklichen Rosita begleitet. Der gestirnte Himmel gehört zu diesen wogenden und glitzernden Triolen, die sich leise auf einem Orgelpunkte der Kontrabässe ausbreiten — „die Düfte der Blumen durft' ich borgen, den Frieden der Nacht für mein Gebet" singt Karl Beck. Ein Schifferchor hinter der Szene alternirt und vereinigt sich mit dem Chore der Strandbewohner; Mendelssohnsche Hauche schwellen die Segel der Vorüberfahrenden. Was die Frauen singen, ist wieder reines Italienisch; das Ballet, ein internationaler Matrosentanz, klappert nur mit den Castagnetten, weil es zum Handwerk gehört, und läßt den spanischen Charakter ebenfalls vermissen. Sollten wir den mit türkischer Musik aufziehenden Festmarsch für spanisch nehmen, so dürfte er nicht gar so deutlich an den orientalischen Marsch in „Aïda" erinnern. Die Banda auf der Bühne zählt zum Inventar. Schließlich stellt sich auch das unter Glockengeläute intonirte Abendlied mit derselben Pünktlichkeit ein, wie das große dramatische Duett (zwischen Rosita und Ines) und wir haben alle Bestandtheile beisammen, welche die Vollkommenheit des modernen musikalischen Einakters ausmachen. Es fehlt nur die Orgel, und die Rechtgläubigen strengster Observanz werden dieses Versehen um so weniger entschuldigen, als die Erzählung vom Wunder des heiligen Jakob durch ein diskretes Orgelspiel hinter der Bühne sehr effektvoll hätte illustrirt werden können.

Aus alledem geht deutlich hervor, daß Forster nur im Sinne der Preisausschreibung gehandelt zu haben meinte, als er seine „Rose von Pontevedra" genau nach neuitalienischem Muster ausstattete. Wer weiß auch, ob er den Sieg errungen hätte, wenn er seinem besseren künstlerischen Selbst allein gefolgt wäre? Schön, daß er es wenigstens nicht gänzlich verleugnete. Das bereits erwähnte zweite Instrumental-Intermezzo mit seiner wunderbaren, ins Ueberirdische transszendirenden Stimmung, das kleine, herzensinnige Duett „Weshalb erscheint Dein Auge trüb" und das mit Wohllaut gesättigte, durch die Kunst seiner Stimmführung ausgezeichnete Ges-dur-Quintett würden selbst ein schwächeres oder ein dem herrschenden Geschmack der Menge weniger zusagendes Werk in der Gunst des Musikfreundes erhalten.

„Mara".

Von Ferdinand Hummel.

(1894.)

„Mara" heißt die letzte Variation der „Cavalleria" Mascagnis — o, bliebe sie doch die letzte! Trotz ihres fremdländischen Namens ist die



wilde „Mara“ in Deutschland geboren und mit Spreewasser getauft, ein zahmes Kapellmeistertöchterlein, das die Emanzipirte spielen möchte. Das Werk ist kurz, sehr kurz, und es bedeutet auch nur eine schwache Stunde der Wiener Hofoper. Aber es könnte noch kürzer sein. Wozu die vielen Weitschweifigkeiten? Zwei Flintenschüsse genügen ja, um die tragische Schuld zu begründen und zu sühnen, und die schreckliche Musik dieser Mordinstrumente, die das Echo auf mehrere Kilometer im Umkreise weckt, ist uns, ehrlich gestanden, ebenso lieb, wie der um die beiden Schüsse herumkomponirte Tonzauber.

Von anderen Operntexten unterscheidet sich der zu „Mara“ formell nur wenig; schlechte Verse, verschrobene Satzkonstruktionen, falsche Bilder und hochtrabende Redensarten kommen bei ihm wie überall vor. Wenn der Verfasser Axel Delmar sein Buch gleichwohl eine „Dichtung“ nennt, so will er vielleicht damit bekennen, der Vorgang sei bloße Fiktion eines auf ausgesuchte Scheußlichkeiten sinnenden Gehirns und deshalb von dem gepeinigten Zuschauer beileibe nicht ernst zu nehmen. Es wird, wie Hamlet sagt, nur im Spaß gemordet, und wir thun dem „Dichter“ einen Gefallen, wenn wir das Ganze mehr als tragischen, interessanten Fall, als mühsam ersonnenes Problem ansehen nach der Art von Hebbels schematischer Novelle „Die Kuh“. Die Möglichkeit, eine so haarsträubende Begebenheit poetisch zu verwerthen, wollen wir nicht in Abrede stellen. Das müßte dann jedoch in ganz anderer Weise geschehen als hier, wo eine falsche, effektsüchtige Oekonomie des Raumes die Gesetze der Psychologie aufhebt, die unselige Heldin zur zappelnden Marionette macht und die Geschichte ins Reich des Unwahrscheinlichen verweist. Der Tscherkesse Eddin hat Mara aus einem feindlichen Stamme sich zum Weibe geholt. Bei irgend einem Jagd- oder Schmugglerzuge erschießt Eddin seinen Schwiegervater, der ihm die Beute streitig machen will. Djul, Maras Bruder, verfolgt den Mörder, um den Vater zu rächen. Mara versteckt ihren Gatten, obwohl sie von dem Bruder erfährt, welche Blutschuld auf seinem Haupte lastet, bereit, eher ihren geliebten kleinen Sohn Dmitri als Sühnopfer darzubringen, als den Aufenthalt des Verfolgten zu verrathen. Erst, als das in der Wiege schlummernde Kind von dem grausamen Djul mit dem Tode bedroht wird, tritt Eddin vor und überliefert sich seinen Feinden. Anstatt ihn kurzweg zu füsiliren, führen diese ihn geknebelt zu dem Felsen empor, wo Djuls Vater als Leiche aufgefunden wurde; von dort soll er lebendig ins Thal hinabgestürzt werden. Schon steht Eddin auf der schwindelnden Höhe, da ergreift Mara barmherzig die zurückgelassene Flinte ihres Mannes und schießt ihn wie einen Vogel herunter. Die Tscherkessen reißen aus; der kleine Dmitri aber kommt aus der Hütte und ruft schelmisch „Kuckuck!“ Geradezu

unerträglich müßte die raffinirte Kontrastwirkung des Schlusses sein, wenn sie nicht so stark nach den Lampen röche, daß sie zum Lachen reizt.

Man denke sich nur in die Seele eines Weibes hinein, das, urplötzlich aus dem idyllischen Frieden seines häuslichen Daseins herausgerissen, in seiner Todesangst nicht weiß, welche Pflichten es zuerst verletzen soll, ob die der Tochter, Schwester, Mutter oder Gattin, und das sich trotzdem so schnell wieder faßt, daß es mit festem Auge und sicherer Hand auf eine große Entfernung hin einen Mann, den eigenen Mann, erlegt! Allerdings, sagt man sich hinterdrein, wer mit drei Worten über den Tod des Vaters hinwegkommt, hat für den Bruder gar nichts übrig und braucht kaum ein paar Zeilen, um den Verlust des einzigen Kindes zu verwinden. Aber diese nüchterne und gerechte Erwägung verklagt den Verfasser, indem sie ihn entschuldigt; sie nimmt den stolzen Theatermantel der „Dichtung" hinweg und zeigt, was für ein armer, trauriger Schelm von Librettisten dahinter steckt. Und derselbe Dramatiker, der sich die Zeit nicht nimmt, seine Mara Athem schöpfen zu lassen, sondern mit der Keule des Unglücks auf ihren Schädel losdrischt, so daß ihr schon bei dem zweiten Schlage Hören und Sehen für immer vergehen müßte, derselbe karge Herr wird breit und redselig, sobald er sich um den Komponisten verdient machen soll. Gerade die Situationen, welche den Aufschub der Handlung dringend erheischen, werden überstürzt, während andere, die keinen Stillstand dulden, sich ungebührlich ausdehnen. Letztere scheinen dann doppelt so lang zu sein, als sie sind, und das einem falschen Prinzip zu Liebe verschobene Zeitmaß bringt die verkehrte dramatische Welt hervor.

Nähme wenigstens der Komponist seinen scheinbaren Vortheil wahr! Aber Ferdinand Hummel, der bei so vielen Meistern in die Lehre gegangen ist, daß er vor lauter Geschicklichkeit verlernt hat, er selber zu sein, entwickelt eine Lyrik, die noch bedenklicher ist, als seine Dramatik. Hilft er sich hier, nach bewährter Methode, mit einigen Leitmotiven, die meist an Wagnersche Vorbilder erinnern, ohne deren sinnliche Prägnanz auch nur im Entferntesten zu erreichen, so wagt er sich dort, falls er nicht mit harmonisch und rhythmisch „bis zur höchsten seelischen Begeisterung" gesteigerten Rosalien auslangt, mit Banalitäten hervor, die nur deshalb nicht gleich von Jedermann als solche erkannt werden, weil sie von allerlei instrumentalem Aufputz verdeckt sind. Wie Wagner der Nährvater der Hummelschen Dramatik ist, so geht der Lyriker Hummel bei Gounod in die Kost, nimmt aber auch bei noch Geringeren vorlieb. Die „heißgeliebte reine Seele und überreiche Liebesfluth" ist schon in Gounods tänzelndem Frühlingsliede mit demselben „Ausdruck heißester Liebe" besungen worden, und durch das endlich zum Kuckuck gewünschte

Kuckucks=Versteckspiel zwischen Mutter und Kind hört man ziemlich deutlich die fatalen „Klosterglocken" läuten, die vor zwanzig Jahren eine musikalische Pest der Hausklaviere waren. Bei dem Schlummerliede aber, das die Heldin ihrem Liebhaber singt, schläft allmählich auch das Theater ein, um gleich darauf durch die immer näher dringende Hetzjagd der ihr menschliches Wild vor sich hertreibenden Tscherkessenbande desto unsanfter wachgerüttelt zu werden.

Die unvermittelten Gegensätze, in denen sich das Werk gefällt, haben ihm wie anderweitig so auch in Wien zu einer Art von Erfolg verholfen. Wir möchten ihn einen Angsterfolg nennen. Alles athmet erleichtert auf, nachdem Mara ihren Schuß abgegeben hat — wehe uns, wenn das Zündhütchen versagte! — und die guten Seelen im Publikum fließen vor Rührung über, sobald der kleine Dmitri, der sich eines beneidenswerthen Schlafes erfreute, munter hervorgehüpft kommt und, als wäre nichts vorgefallen, sein altes „Kuckuck" ruft. Auf die Gefahr hin, für roh und herzlos gehalten zu werden, gestehen wir daß wir es nicht ungern sähen, wenn zuletzt wie bei Hebbels „Kuh" Alles zu Grunde ginge. Hätten doch die Tscherkessen heimlich Feuer in die Hütte gelegt, das in demselben Augenblicke zu den Dachfenstern herauszüngeln müßte, in welchem Mara, sinnlos vor Verzweiflung, sich erhängte, während gleichzeitig Bruder Djul, von Reue ergriffen, kopfüber in den Abgrund spränge! Was fangen Mutter und Kind mit einander an? Sie können doch nicht immer eine schöne Gruppe bilden! Darum: Ab, rein ab bis auf den Boden!

„Der Evangelimann".

Von Wilhelm Kienzl.

(1896.)

Ohne Zweifel ist der Evangelienmann oder, wie er im Wiener Volksmunde heißt, der Evangelimann ein ehrwürdiges Wesen, das weit über den Vormärz hinaus in die Vergangenheit der deutschen Geschichte zurückreicht. Die ersten Evangelienmänner mögen zur Zeit der Reformation aufgetreten sein als begeisterte Verkündiger und Vorkämpfer der neuen Lehre, die Gottes Wort den Händen der Laien auslieferte. Wie aber alles Ideale durch die Berührung mit dem gemeinen Leben seinen hohen Sinn verliert und, sobald es den praktischen Bedürfnissen des Menschen sich anpaßt, zumeist in sein Gegentheil verkehrt wird, so ging wohl auch der von heiligem Eifer glühende Wanderprediger allmählich in dem arbeitsscheuen Landstreicher unter, dem das Evangelium

nur zum bequemen Beförderungsmittel für seine gewerbsmäßig betriebene Bettelei diente. In seinen Wiener Sittenbildern beschreibt L. F. Meißner den Evangelimann als einen frommen, höchst bescheidenen Almosenbitter, der ehedem an Freitagen, Samstagen und Sonntagen Vormittags im fadenscheinigen schwarzen Rock, ein abgegriffenes Neues Testament in der Tasche, von Haus zu Haus zu gehen und entblößten Hauptes in den Höfen mit eintöniger Stimme das gerade fällige Evangelium vorzulesen pflegte. Der Verfasser selbst will in seiner Eigenschaft als Polizeikommissär die nähere Bekanntschaft eines solchen Evangelimannes gemacht haben und berichtet uns von dessen merkwürdigen Schicksalen.

Mathias Freudhofer stand im Jahre 1820 bei der Stiftsherrschaft eines niederösterreichischen Benediktinerklosters als Amtsschreiber in Verwendung. Ein Liebeshandel mit Martha, der Verwandten seines Vorgesetzten, brachte ihn um den Dienst. Bei ihrem letzten nächtlichen Abschiede hatten die Liebenden das Unglück, durch den Brand einer Scheune, die ihnen zum Asyl diente, gestört zu werden. Mathias wurde bei der Flucht aus dem brennenden Hause als Brandstifter gepackt und, da er sich vor Gericht in Widersprüche mit der Zeugenaussage der Geliebten, die er schonen wollte, verwickelte, zu zwanzigjähriger Kerkerhaft verurtheilt. Aus Rache gegen den Justiziarius, so hieß es, habe er das Feuer gelegt. Der wirkliche Mordbrenner aber ist Johann, der ältere Bruder des Mathias, gewesen, wie sich jetzt (dreißig Jahre später) herausstellt. Auch Johann Freudhofer hatte einen Zahn auf den Justiziär und wollte diesem heimleuchten dafür, daß er ihn an seiner Ehre gekränkt hatte. Zudem war auch er damals wahnsinnig in Martha verliebt. Als er daher in jener verhängnißvollen Nacht den Bruder mit Martha in den „Schüttkasten" gehen sah, gedachte er sich an Allen zugleich zu rächen und zündete die Scheuer an. Erst auf dem Todtenbette gesteht der unter dem Namen Zitterbart in Wien als begüterter Rentier lebende Johann sein Verbrechen ein und Mathias, der aus dem Hofe an das Krankenlager heraufzitirte Evangelimann, verzeiht seinem sterbenden Bruder in Gegenwart des Erzählers. „So hatte denn," schließt Meißner seine Geschichte, welche mehr einem nüchternen Polizeirapport als einer Novelle gleicht, „der Evangelimann in seinem 66. Lebensjahre zum letzten Male das Wort des Herrn bettelnd gelesen und war von da ab ein wohlhabender Mann." In diesem Endresultate ist für ein anspruchsloses Publikum eine hinreichende poetische Gerechtigkeit enthalten.

Wilhelm Kienzl, der Meißners bescheidenes Sittenbild in das pompöse „musikalische Schauspiel" seines „Evangelimannes" umgedichtet und umkomponirt hat, meint es nicht besser und macht es schlechter als

Meißner. Nachdem er uns in dem irdischen Jammerthale seiner Poesiemusik zwei oder eigentlich drei langwierige Akte hindurch, welche, die Zwischenakte mit eingerechnet, dreißig Jahre und einen Tag dauern, alle möglichen Entbehrungen auferlegt hat, speist er uns zuletzt mit der trostreichen Aussicht auf ein schöneres Jenseits ab. Dagegen protestiren wir. Er wird sich doch nicht etwa einbilden, den Meißnerschen Evangelimann auf ein höheres Niveau gestellt zu haben, weil er ihm die erhabenen Worte des Heilands aus der Bergpredigt „beziehungsvoll" in den Mund legte?: „Selig sind, die Verfolgung leiden um der Gerechtigkeit willen, denn ihrer ist das Himmelreich! Selig seid ihr, wenn euch die Menschen schmähen und verfolgen und alles Böse mit Unrecht wider euch reden um meinetwillen!" Hoffte Kienzl vielleicht, daß wir in den dreißig Jahren, die zwischen dem ersten und zweiten Akte verflossen sind, vergessen haben werden, weß Geistes Kind Mathias Freudhofer war, ehe er als Evangelimann Jesum Christum erkennen lernte, oder hat er es selbst vergessen? Wir wollen ihn daran erinnern. Mathias ist der Liebhaber der Martha und damit Punktum. „Keine and're Absicht liegt mir nah'" — so drückt sich die subalterne Schreiberseele nicht gerade schwungvoll, aber deutlich aus —, „als sie dereinst zu meinem Weibe zu machen." Der Justiziar hat seinen Untergebenen durchschaut und giebt ein völlig erschöpfendes Bild seines Charakters, indem er ihn kurzweg einen Einfaltspinsel nennt. Nun fragen wir jeden Christenmenschen: was hat besagter Einfaltspinsel und verliebte Amtsschreiber mit den Gesegneten des Herrn zu schaffen? Allerdings ist er mit Unrecht geschmäht und verfolgt, ja sogar eingekerkert worden, aber doch nur, weil man ihn irriger Weise für einen Brandstifter genommen hat, nicht um der Gerechtigkeit uud noch weniger um Christi willen! Wird nun der Evangelimann mit jener Seligpreisung eingeführt, die bis ans Ende der Oper nicht wieder von ihm weicht und obendrein diesem Ende die höhere Weihe geben soll, so glauben viele kurzsichtige Menschenkinder, in dem ehrlichen Mathias den Märtyrer irgend einer verherrlichungswerthen großen Idee erkennen und bewundern zu müssen. Nein, wir verlangen poetische Gerechtigkeit und bitten für den Evangelimann nicht um einen Heiligenschein, sondern um einen Teller warmer Suppe.

Noch schlimmer womöglich, wie um die poetische, steht es um die dramatische Gerechtigkeit des „Evangelimannes". Der ganze erste Akt ist vollkommen überflüssig, da die eigentliche Handlung erst anhebt, wo sie aufhören muß, nämlich am Ende des Dramas in dessen letzter Szene. Auch deshalb könnte der erste Akt wegbleiben, weil ohnehin Alles, was in ihm vorgeht, im zweiten wiederholt wird, und zwar der

größeren Sicherheit wegen zweimal. Mathias erzählt es der vertrauten Jugendfreundin und Mitwisserin seiner Liebe, der alten Magdalena, die als Haushälterin bei Johann dient, und Johann beichtet es dem Bruder. Beide Male möchte der Zuschauer mit Magdalena abwehrend ausrufen: „Wohl weiß ich's!" Dabei verfährt Johann in seiner Beichte, obwohl er sie einem Unbekannten zu machen glaubt, mit einer Niemanden interessirenden Umständlichkeit, die angesichts seines nahen Todes geradezu komisch erscheint. Die verhängnißvolle Aehnlichkeit zwischen dem Rentier Freudhofer und dem Obergotte der Wagnerschen „Nibelungen" tritt, nebenbei bemerkt, auch musikalisch hervor, wenn Johann, von einer tiefen Baßnote unterstützt, in geheimnißvollem Offenbarungstone beginnt: „Im Waldland liegt ein altes Kloster" . . . und dann fortfährt: „Ein Mädchen, wie der Schnee so rein und keusch, erweckte heiße Sehnsucht mir im Herzen; es nannte Martha sich das schöne Kind." Das Unglück will es, daß gerade da, wo wir über einen dunkeln Punkt der uns sonst so wohlbekannten Vergangenheit aufgeklärt werden könnten, Mathias den lang gesponnenen Redefaden des sterbenden Bruders abschneidet. Warum eigentlich hat Johann die Scheuer angezündet? Aus Meißners Novelle kennen und begreifen wir seine Motive. Aber in der Oper fehlen diese. Hier hat ihn kein Justiziar gekränkt, und hier darf er auch nicht hoffen, daß Liebespaar im „Schüttkasten" zu verbrennen, da er es außerhalb desselben in der offenen Kegelbahn sitzen und kosen sieht. Es mag ja ziemlich unangenehm sein, wenn es Einen im Herzen und gleichzeitig im Rücken brennt; aber nur um ein Rendezvous zu stören, würde doch selbst der boshafteste Teufel nicht gleich Feuer anlegen. Und daß dann Mathias, als er sich beim Rettungswerke so gut wie ein Anderer betheiligen will, sofort verhaftet wird, obgleich er sich durch nichts verdächtigt hat — er kommt ja nicht aus dem brennenden Hause gelaufen! —, daß ihn die Stiftsknechte wie eine Häscherbande ergreifen, ohne auf ihn und Martha zu hören, das verstehe, wer da will und kann. Den einzigen sympathischen Zug des jungen Freudhofer, der lieber ins Gefängniß gehen, als die Ehre der Geliebten preisgeben will, hat der Dichter-Komponist uns unterschlagen. Dafür läßt er die Kegelbahn nicht unbenützt, sondern veranstaltet auf ihr ein regelrechtes Preisschieben, bei welchem Alles betheiligt ist, was in der Oper nichts zu thun hat, also zwei Drittel des gesammten Personals. Bezeichnend für den Dramatiker Kienzl ist es, daß die drei längsten und effektvollsten Szenen seines Schauspieles auch die entbehrlichsten sind. Dem überflüssigen Kegelspiel des ersten entsprechen das Kriegsspiel und die Singlektion der Kinder des zweiten Aktes. Wo kommen alle die Kleinen her? Wenn es noch lebendige Beweise von

dem sündhaften Lebenswandel des schlimmen Freudhofer wären! Aber es sind durch nichts beglaubigte, zu nichts verpflichtende, schicksalslose allerliebste Rotznäschen — eine undramatische Straßenjugend, die sich mit dem Philisterpack der Kegelgesellschaft in die Lorbeeren des Dichters und Musikers theilt.

Der Komponist des Evangelimannes wußte wohl, was er that, als er das heitere Gesindel zur Theilnahme heranzog; er läßt es für die Unterhaltung, Rührung und Erbauung der großen Kinder im Zuschauerraume sorgen. Viele glauben, ein höheres ästhetisches Vergnügen zu empfinden, wenn sie in eine Oper gehen, in welcher ihnen ein Schauspiel verheißen und eine Balletpantomime geboten wird und sie nehmen die übrige Langeweile dafür geduldig in Kauf. Gleich ihrer Schwester Poesie hat auch die Musik, das schöne Himmelskind, sich zur Magd der Alltäglichkeit verdingen müssen; sie fegt den Hof, besorgt das Haus, putzt das Zimmer und wäscht das Geschirr ab bei Gevatter Schneider und Handschuhmacher. Kienzl sollte sich hüten, die Philister und Kleinstädter zu verspotten. Oder pfeift er ihr Liedchen nur, um sie gewisser zu bethören? Er stärkt ihr heimliches Sehnen nach einer verloren geglaubten Unschuld, die sie nie besessen haben; er schmeichelt ihrer verschämten, oft belachten Vorliebe für die gute alte Zeit. Man glaubt es gar nicht, welches Sentiment noch immer in so einem Dampfschlot von Zylinderhut steckt, welche Seligkeit in einer gestreiften Weste athmet, welche Tugend auf einem hartgepolsterten Roßhaarsopha seufzt, welcher Biedersinn aus den Blumen einer spinatgrünen Tapete weht!

Ein lateinischer, auf eine alte Kirchenmelodie gesetzter, hinter und vor der Gardine gesungener Chor, ein halbes Dutzend handlicher Leitmotive, aus Kugeln gegossen, die schon einmal getroffen haben — hilf zu, Samiel! — diverse Instrumental-Intermezzi bei offener Szene — eine oder zwei, möglichst stark instrumentirte, die Lungenkraft der Sänger erprobende „hochdramatische“ Monologe à la Tannhäuser, Wotan, Amfortas, Tristan, also recht viel Wagner, daneben etwas Meyerbeer und Verdi, ein wenig Mascagni und Smetana, hie und da, wenn es sich schickt, auch ein bischen Gounod, Marschner und Adolf Jensen, dazu mehreres Glockenläuten, Abenddämmerung, Mondschein, Feuersbrunst, Kinderspiel, Sonnenuntergang, Sterbeszene und Apotheose — da haben wir die Ingredienzien des vielbewunderten Evangelimannes. Wir schlagen seinen Werth als dramatisch-musikalisches Kunstwerk so hoch an, wie den eines Kolportageromans, an welchen die Ueberschriften der einzelnen Nummern der Partitur auch erinnern. „Der Bund der Treue“ — ein dem Gemeindegesange aufgeklebtes Rezitativ von Martha (Sopran) und Mathias (Tenor) — „Die Intrigue“ — ein reizloses Zwiegespräch

zwischen Johannes (Bariton) und dem Justiziar (Baß), welches das Leitmotiv des ersten und dessen Umkehrung, den späteren Evangelimann, als geistreiche Zwillings-Antithese der feindlichen Brüder enthält — „Die Verjagung des Mathias“ (voraufgenommenes Mondscheinmotiv) mit dem Liebes- oder Heirathsmotiv und einer zerhackten Standrede des Justiziars — „Verführungsszene“ — ein wüstes Hin und Her zwischen Sopran und Bariton, das zu keinem Duett kommen will — „Volksszene und Kegelspiel“ mit sieben Unterkapiteln — „Mondaufgang“, ein Notturno à la Gounod — u. s. w. mit wenig Witz und viel Behagen bis zum Schlusse. Die fürchterliche Monotonie der in matten, gleichsam verwischten Farben schwimmenden, eines bestimmten Grundcharakters wie irgend einer originellen Wendung durchaus entrathenden, meist in Ariosoform sich bewegenden Musiksätze wird noch dadurch erhöht, daß sie fast durchgängig im Viervierteltakt und im bedächtigsten Zeitmaße sich bewegen. Im Erfinden der Bezeichnungen für langsame Tempi ist der Komponist unerschöpflich. Glaubt man, nun könne es nicht mehr weiter vorwärts gehen, so wird man eines Anderen belehrt durch ein „Allmählich ein wenig langsamer werdend“, und muß der Komponist wohl oder übel einmal einen schnelleren Schritt einschlagen, so warnt er gleich wieder, ja nicht zu eilen! Daher kommt es, daß der „Evangelimann“ eine der kürzesten Opern ist, die gleichwohl am längsten dauert.

Wenn trotz dieser und anderer Gebrechen das Werk fast überall, und in Wien besonders, Eindruck gemacht hat, so ist in erster Linie die auf dem Theater neue, aus dem Leben gegriffene, rührende Figur des Evangelimannes daran schuld, der gelegentlich wie Parsifal ein wenig den Heiland spielt. Die vom Matthäusevangelium überlieferte Bergpredigt, welche die Lehre Christi so gewaltig und so einfach ausspricht, gehört zu dem Köstlichsten, das je von eines Gottmenschen Lippen geflossen ist. Ein Tropfen ihrer im Gefühl aufgelösten Weisheit kann einen Ozean von Langeweile in Bewegung setzen. Mit Andacht vernehmen wir von den hellen Stimmen unschuldiger Kinder die erhebende Heilsbotschaft, die uns zu dem reinen Urquell des Menschengeistes zurückführt, und da die heitere Silhouette der phantastischen Karlskirche uns dabei begrüßt, so applaudiren auch wir dem irdischen Evangelimann, ohne an seine himmlische Mission zu glauben.



Druck von J. S. Preuß, Berlin SW., Kommandantenstr. 14.





